Н. А. Аладашвили



Монументальная скульптура Грузии

Сюжетные рельефы V-XI веков

Монументальная
скульптура Грузии

Книга посвящена фигурным рельефам, украшающим интерьеры и фасады средневековых храмов Грузии. В ней прослеживается последовательный процесс становления и эволюции этой значительной отрасли грузинской скульптуры начиная от раннего этапа (с V века) и включая ее высшие достижения в первой половине XI века, определяется тематический круг распространенных в монументальной скульптуре сюжетов, дается характеристика скульптурной программы и декоративной системы памятников грузинской архитектуры на разных этапах развития. Особое внимание уделяется вопросу взаимосвязи скульптуры с архитектурой, роли фигурных рельефов в декоративном оформлении здания.
Освещение пути, пройденного монументальной скульптурой на протяжении веков, выявление специфики этой отрасли пополняют общую картину развития средневековой грузинской пластики; широкое привлечение сравнительного материала по восточнохристианскому и западноевропейскому искусству позволяет показать характерные особенности грузинской скульптуры, определить ее значение в искусстве средних веков.



Н. А. Аладашвили

Монументальная скульптура Грузии

Монументальная скульптура Грузии

Институт истории
грузинского искусства
АН Грузинской ССР
им. Г. Н. Чубинашвили

Памятники
древнего
искусства

Н. А. Аладашвили

Монументальная скульптура Грузии

Фигурные рельефы V—XI веков

Москва

„Искусство"
1977

Natela
Aladashvili

Monumental Georgian Sculpture

Fifth to Eleventh Century
Bas-reliefs

Фотосъемка памятников, находящихся на территории Грузинской ССР, осуществлена фотографом А. А. Александровым

В книге использованы фотографии с негативов: Д. И. Ермакова (илл. 122, 124, 127, 138, 219, 220) — фототека Гос. музея искусств Грузинской ССР; И. Н. Гильгендорфа (илл. 11, 37), В. И. Тулашвили (илл. 94) — фототека Института истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР; Н. А. Андгуладзе (илл. 66, 70, 221); Г. А. Ляхова (илл. 158, 160, 169, 201—205, 226); В. Г. Цинцадзе (илл. 64, 68, 69, 88, 187); Н. Г. Чубинашвили (илл. 13, 14). Рельеф церкви в Тетри-Цкаро (илл. 29) воспроизводится по рисунку О. Шмерлинга.

Перевод резюме
на английский
В. Л. Алешиной

А $\frac{80102\text{-}003}{025(01)\text{-}77}$ 218-77

Введение

В Грузии сохранились многочисленные памятники материальной культуры, свидетельствующие о широком развитии самых разнообразных отраслей искусства на протяжении многовековой истории грузинского народа. Величественные христианские храмы, воздвигнутые в разных частях страны, как и дошедшие до наших дней отдельные сооружения светского характера, показывают достижения грузинской архитектуры в средние века. Храмы, возведенные из камня, украшались резьбой, которая наряду с резной орнаментацией включает фигурные рельефы.

Для средневековой Грузии характерно развитие рельефной скульптуры, она получает распространение в декоре монументальной архитектуры и в произведениях малых форм. Орнаментальная резьба и фигурные рельефы, в частности, украшают алтарные преграды [1], высекаются на поверхности стел — христианских памятников культово-мемориального характера, устанавливавшихся под открытым небом [2].

Высокого уровня достигает резьба по дереву, о чем ярко свидетельствуют резные деревянные двери рубежа X—XI веков [3].

Исключительно важное место в средневековом искусстве Грузии занимала чеканка по металлу. Грузия обладает одной из самых богатых в мире — по количеству, разнообразию и художественному качеству произведений — коллекцией памятников чеканного искусства периода средних веков (иконы, выносные кресты и большие предалтарные кресты, которые стояли внутри храмов, оклады книг и др.). Многие из них являются выдающимися произведениями искусства.

Как общее направление, так и основные этапы развития грузинской средневековой пластики были определены академиком Г. Н. Чубинашвили, прежде всего на основании изучения памятников чеканного искусства [4].

Исследование путей развития грузинской скульптуры имело особо важное значение, так как в литературе было высказано ошибочное мнение о неразвитости в Грузии скульптурного творчества в средние века [5]. В результате планомерного изучения грузинской скульптуры раскрыт органический характер ее поступательного развития и еще более расширилось представление об общем вкладе средневековой Грузии в сокровищницу мирового искусства.

Грузия — страна древней культуры, корни которой уходят в глубь тысячелетий. Расположенная на стыке азиатского и европейского мира, на пересечении мировых торговых путей, Грузия с древнейших времен находилась в тесном контакте с народами передовых цивилизаций, общение с которыми обогащало ее собственную культуру.

Археологическими раскопками на территории Грузии выявлены блестящие произведения искусства, свидетельствующие о высоком уровне культуры грузинского народа [6].

Письменные сведения древних авторов о том, что грузинские племена табалов, халибов, мусков занимались обработкой металла, подтверждаются археологическим материалом. Грузия была одним из древнейших очагов бронзовой индустрии, но здесь высокого развития достигает также и художественная обработка благородных металлов — золота и серебра. Художественная металлообработка наряду с декоративным оформлением, развитой полихромией, разнообразной орнаментацией уже с древнейших времен включала фигурные изображения.

На металлических предметах эпохи средней бронзы, найденных в Триалети (середина II тысячелетия до н. э.), даются рельефные изображения животных, сцена культового содержания (серебряный кубок), сцена охоты (серебряное ведерко), причем очень живо переданы характерные для животных черты. Эти находки указывают на существование в Грузии местного очага высокоразвитой культуры, которая перекликается с древнейшими цивилизациями народов, населявших территорию Малой Азии и Месопотамии (шумеры, хетты, халды).
Линейной выразительностью характеризуются графически выполненные, стилизованные изображения животных на произведениях так называемой кобано-колхской культуры эпохи поздней бронзы. В эпоху поздней бронзы и в последующие периоды получают распространение скульптурные фигуры небольшого размера, вероятно культового характера; большинство из них — изображения животных, но встречаются и человеческие фигурки (например, так называемый Казбегский клад, VI в. до н. э.).
О культурных взаимоотношениях с античным, эллинистическим миром свидетельствуют найденные на территории Грузии в большом количестве произведения эллинистически-римского происхождения, а также предметы, которые, как видно, изготовлялись на месте по иноземным образцам. Они отражают вкусы высшей знати.
Но вместе с тем исследователи выделяют группы произведений, возникших на местной традиции. К ним относятся ажурные бронзовые пряжки со стилизованными изображениями животных.
Грузинское золотых дел мастерство античного времени характеризуется широким использованием полихромии, разнообразно компонуемой орнаментацией, богатством и разнообразием технических приемов, продолжающих художественные принципы местной металлообработки. Произведения этого периода включают, как и прежде, гравированные или выполненные рельефно небольшие скульптурные фигуры, в основном животных, а также резные камни с изображением портретных голов. Выявлены отдельные примеры монументальной скульптуры в камне (львиные головы из Вани), связанной с архитектурой.
Итак, в период, непосредственно предшествующий распространению христианства, Грузия обладала длительной традицией в области художественной обработки металла и скульптуры малых форм, что облегчило переход в скульптуре к сюжетной тематике, чему „содействовало широкое международное общение и обмен художественной продукции". „Христианство форсировало этот естественный процесс развития, брутально заставив перейти сразу на сюжетную в основном продукцию в различных художествах"[7].
Грузия относится к числу стран, в которых христианская религия утвердилась рано; в первой половине IV века она была официально признана государством. В связи с требованиями церкви перед искусством Грузии встает задача изображения новых для нее художественных образов и сюжетных сцен, выражающих идеи и основы христианской идеологии. Эти новые образы мы находим в грузинской скульптуре начиная с раннехристианского периода.
Вполне естественно, что скульптура, задачей которой было наглядное выражение христианских идей, воспроизводит религиозные сюжеты: передающие христианскую символику изображения, сцены христианской легенды, эпизоды Ветхого и Нового завета, фигуры христианских святых и т. д.
Но вместе с тем в грузинской скульптуре находят распространение мотивы, связанные с местными, языческими представлениями. Среди грузинского народа и после установления христианства продолжали существовать пережитки древних языческих верований, к которым христианская церковь была вынуждена приспособиться[8]. В Грузии, как и в других странах, принявших христианство, имеет место процесс приспособления и переосмысления элементов местных языческих культов. Результатом этого процесса ассимиляции языческих представлений является всеобщее распространение

в христианском искусстве образов животных, среди них — фантастических животных, которые занимают полноправное место на стенах христианских храмов рядом с церковными сюжетами. Изображения животных входят как органическая часть в фигурный декор грузинских церквей начиная с древнехристианского периода на протяжении всего средневековья.

В грузинской скульптуре широкое распространение получают также изображения конкретных исторических персонажей, в чем проявляется интерес средневековых скульпторов к реальной действительности, к окружающему их миру. В основном это представители феодальной знати, ктиторы, на средства которых была возведена церковь; встречаются и изображения мастеров — строителей здания.

Последовательная линия эволюции средневековой грузинской скульптуры прослеживается начиная с V века; на протяжении веков она проходит ряд этапов, достигая в XI столетии блестящего расцвета.

В книге рассматривается одна из отраслей грузинской скульптуры, а именно фигурные рельефы, украшающие фасады зданий, то есть скульптура, связанная с архитектурой.

I



Скульптура V—VII веков

В искусстве Грузии раннего средневековья скульптура занимает значительное место. Дошедшие до нашего времени произведения распределяются в хронологической последовательности, что дает возможность представить общую картину этого вида искусства с V по VII век[1].

Как уже указывалось, в IV веке в Грузии христианство было признано официальной религией, что обусловило необходимость широкого распространения христианского мировоззрения. Уже с IV века, непосредственно после утверждения христианства, в разных частях страны возводятся храмы[2]. Перед грузинскими мастерами встает сложная проблема освоения новой для них тематики — воспроизведения сюжетных сцен, воплощающих идеи христианской религии. Основной задачей становится изображение человеческой фигуры. В скульптуре христианские сюжеты находят отражение в декоре храмов и в украшении стел.

Естественно, что новые образы и сюжеты были восприняты из общей сокровищницы раннехристианского искусства, прежде всего стран Передней Азии (Византия, Сирия, Палестина и др.). В раннефеодальную эпоху особенно тесной была связь Грузии с восточнохристианским миром, с Сирией, Палестиной и др. Тяготение к восточнохристианской традиции — явление, вообще характерное для грузинской культуры, и в частности для грузинской литературы этого периода[3].

Отмечаются точки соприкосновения и с искусством нехристианских стран Востока, в частности сасанидского Ирана, с которым Грузия имела культурные взаимоотношения и раньше, в дохристианскую эпоху. Здесь были известны произведения сасанидского искусства, о чем свидетельствуют находки их на территории Грузии. Но контакт с сасанидским искусством Ирана ограничивается лишь тем, что грузинские мастера черпают оттуда в ряде случаев отдельные художественные детали и декоративные мотивы.



1
Болнисский Сион. Общий вид храма с востока. 478—493 гг.

В произведениях скульптуры древнехристианского периода сохраняются в виде отголосков традиции античного эллинистического искусства, которое играло известную роль в жизни дохристианской Грузии.

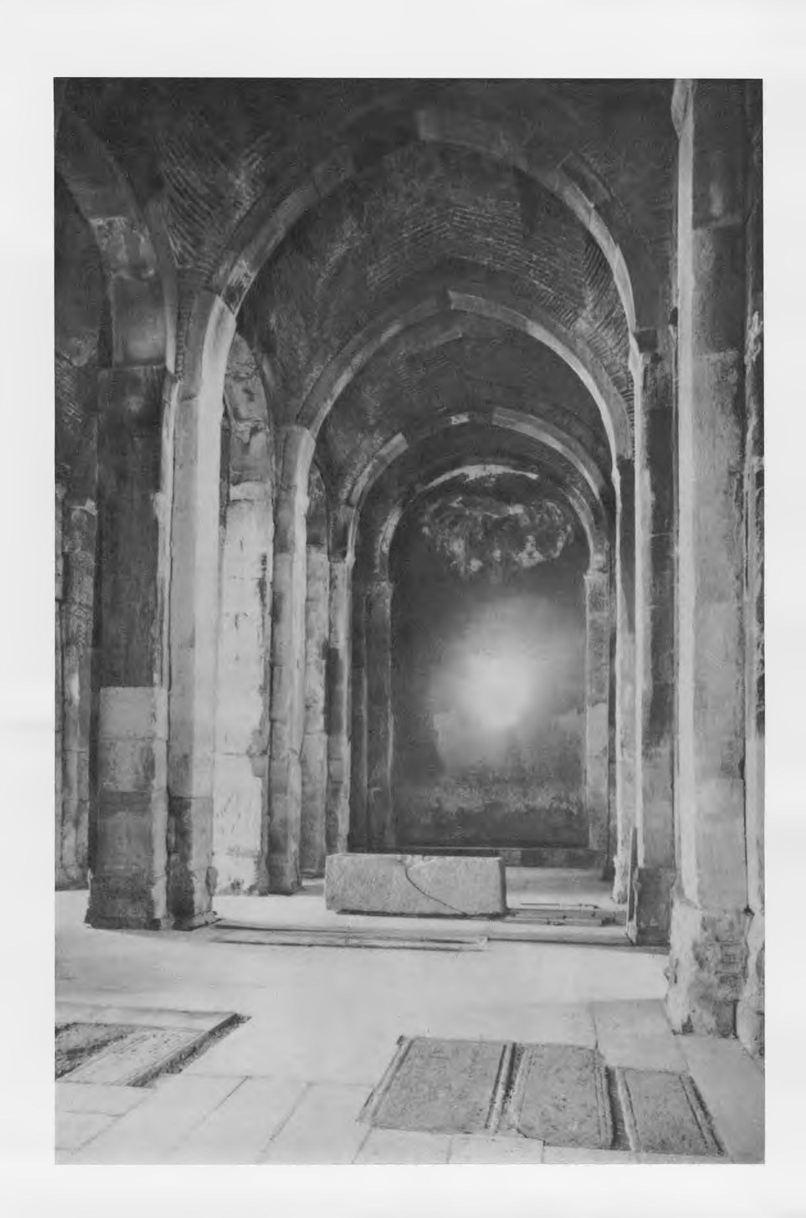
Эти факторы в сочетании с местными, идущими из глубины веков традициями определили характер скульптуры Грузии древней эпохи. Грузинское искусство включается в общую линию развития древнехристианского искусства на Востоке, но при этом представляет собой своеобразное художественное явление. Грузинские мастера не ограничиваются простым воспроизведением образцов, а творчески перерабатывают воспринятые извне мотивы, в ряде случаев самостоятельно компонуют сцены.

Осуществление перехода в скульптуре на новые темы облегчалось наличием у грузинского народа длительной местной традиции творчества в области скульптуры малых форм, технических навыков (в основном в области металлообработки) и художественных достижений в решении декоративных задач.

По известному на сегодняшний день материалу, самые древние скульптурные изображения, христианские по своему содержанию, в Грузии относятся ко второй половине V века, но это обстоятельство не исключает возможности новых находок более раннего времени.

Наиболее ранний архитектурный памятник с фигурным декором — это базилика Сион в Болниси последней четверти V века (478—493) [4]. В Болниси резьба по камню, представленная геометрическими и растительными орнаментальными мотивами, изображениями христианского символа-креста и фигурами животных, служит в основном украшению внутреннего пространства церкви. Фасады остаются гладкими, „сама задача декора здания понимается им (архитектором Болниси), можно сказать, еще исключительно как задача декора внутреннего пространства, о декоре фасадов как таковых нет еще речи“ [5]. Эта задача вообще только намечается в грузинской архитектуре

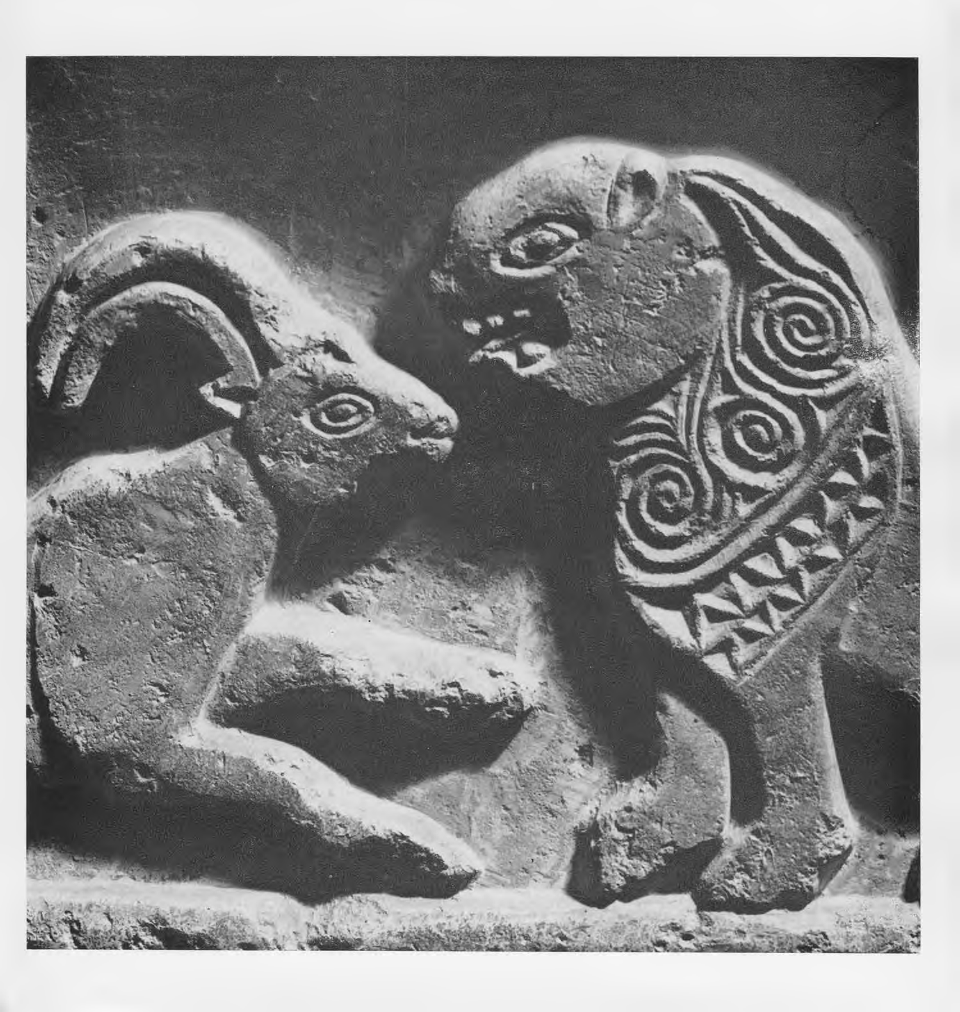
Болнисский Сион.
Интерьер.
Вид на апсиду



3
Рельеф капители
предапсидной
пилястры храма
Болнисский Сион



I
Лев и серна.
Деталь рельефа
капители
предапсидной
пилястры храма
Болнисский Сион



5
Павлины
по сторонам креста.
Рельеф из Константинополя.
600 г.
Берлин, Гос. музей

в отдельных случаях, и в частности в самом Болнисском Сионе, где на восточном фасаде над окном алтарной апсиды архитектор поместил плиту с крестом и декоративно трактованной строительной надписью.

Базилика возведена из так называемого болнисского туфа мягкого зеленоватого тона, и резьба, выполненная в этом камне, производит очень нарядное впечатление. В распределении декоративных мотивов ясно чувствуется продуманность: резьба в основном украшает капители пилястр и столбов в разных частях здания (центральный неф,



северная галерея, южный портик, юго-восточное помещение), оттеняя, таким образом, декоративными акцентами значительные элементы архитектуры интерьера. При этом фигурным изображениям, которые ограничены мотивами животного мира, отводятся самые видные и важные места.

Внутри основного пространства базилики мастер покрывает резьбой лишь капители приапсидных пилястр, направляя, таким образом, взгляд молящегося в сторону главной части храма — алтаря. Но мотивы резьбы он распределяет неравномерно, располагая на всех гранях капители северной пилястры геометрический орнаментальный узор и только на передней стороне капители южной пилястры изображая сцены с фигурами животных. Поверхность капители разделена горизонтально проходящим валиком на две части; верхняя часть включает композицию из двух сидящих симметрично в геральдических позах львов, между которыми изображена стремительно бегущая серна, а в нижней части — медведь, преследующий серну. Свободные места заполнены условно трактованными растениями, которые придают композиции декоративность.

Общая композиция капители решена свободно и производит декоративное впечатление. Вместе с тем в композиционном замысле выступает некоторая несогласованность, как указывает Г. Н. Чубинашвили [6], между статуарными, строго иератичными фигурами львов и фигурами других животных, представленными в живом движении. Как видно, художник здесь объединил в одной композиции разные известные ему мотивы.

Рельеф фигур невысокий, передаются они скупыми средствами: помимо четко выделенного контура на поверхности дополнительно подчеркнуты врезанной линией и выделены незначительным повышением рельефа только основные части туловища, а на морде животного обозначаются пасть и глаза, обведенные двойной линией. Но при этом каждое животное характеризуется очень метко и выразительно, с живой передачей его движения.

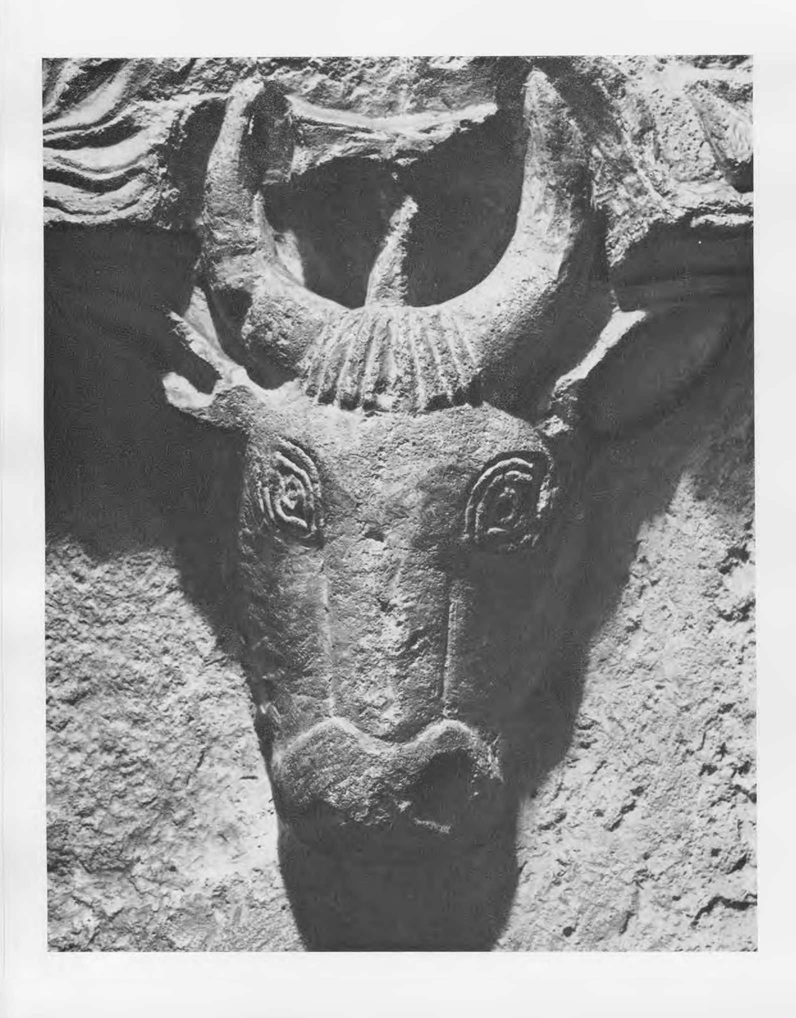
Только в фигурах львов передняя часть туловища еще дополнительно проработана условным орнаментальным рисунком, который напоминает стилизованную трактовку гривы льва в произведениях сасанидского искусства [7]. В Болниси чисто орнаментальный характер рисунка завивающихся спиралями завитков подчеркнут сильнее. Точных аналогий этим изображениям, да и вообще произведениям грузинской скульптуры данного периода, как правило, не встречается в скульптуре других стран. Используя образцы, грузинские мастера в большинстве случаев самостоятельно трактуют их.

6
Павлины
по сторонам креста.
Рельеф капители
пилястры
баптистерия храма
Болнисский Сион

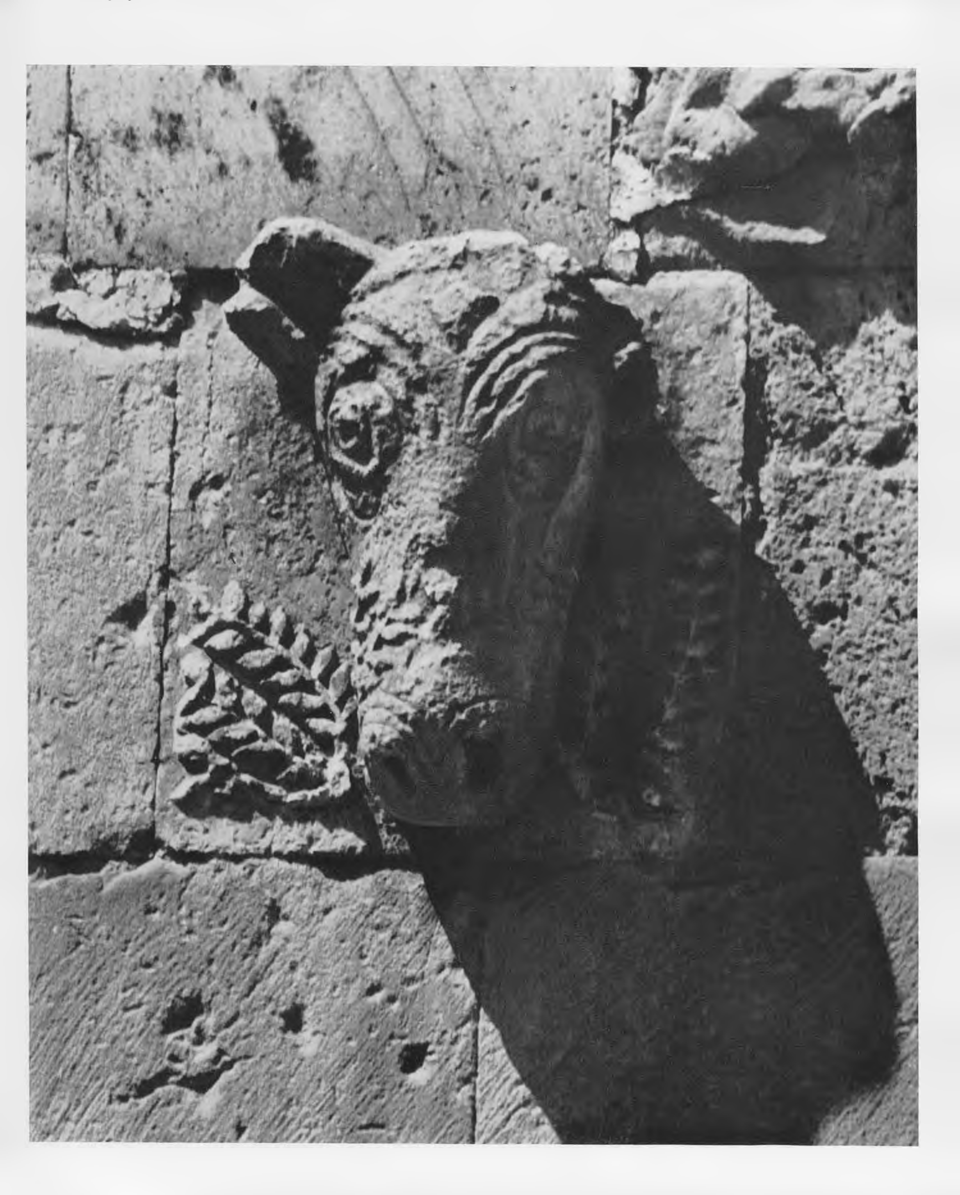


7
Голова быка.
Рельеф капители
пилястры
баптистерия храма
Болнисский Сион.

8
Голова быка.
Рельеф восточного
фасада собора
Свети-Цховели



17



9
Вознесение Христа.
Рельеф архитрава
церкви Ел-Моалака
в Каире. IV—V вв.

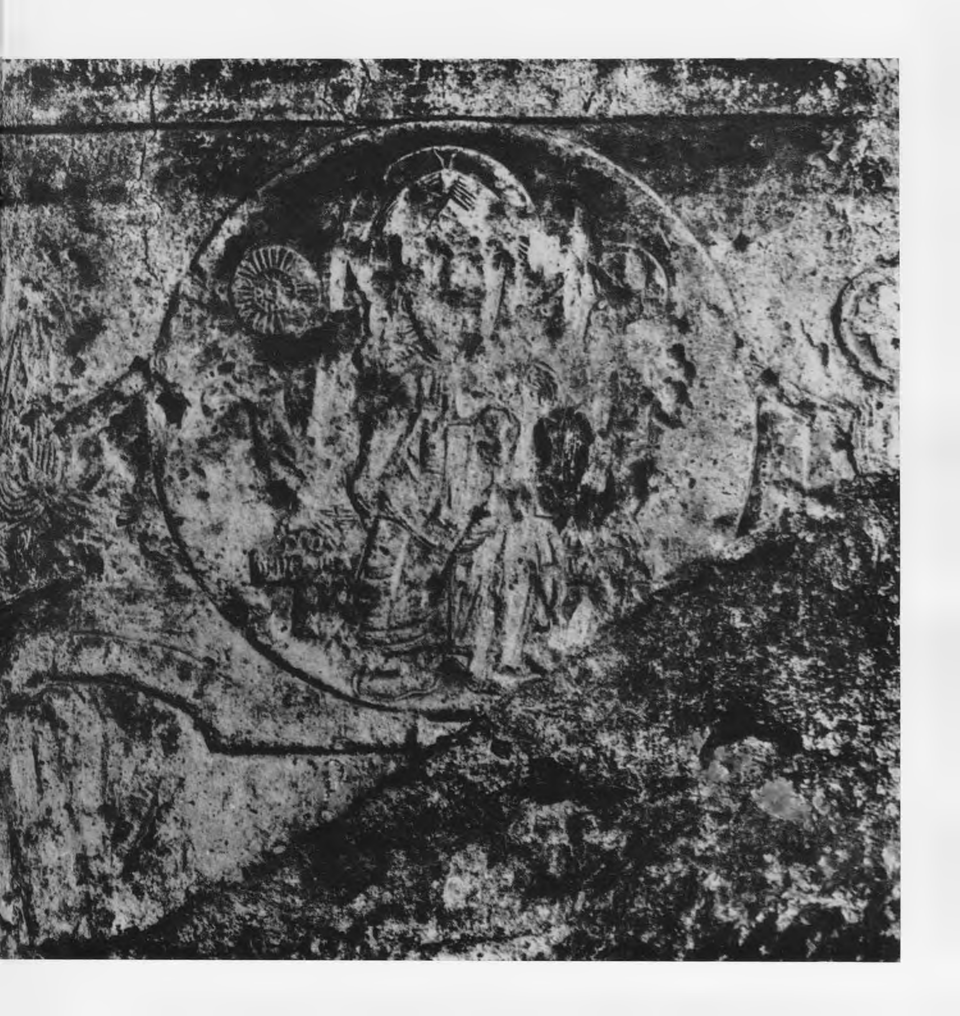
10
Вознесение Христа.
Рельеф архитрава
церкви в Бауите
(Египет).
2-я половина VI в.

11
Вознесение Христа.
Рельеф архитрава
южного входа
церкви
в Квемо-Болниси.
VI в.



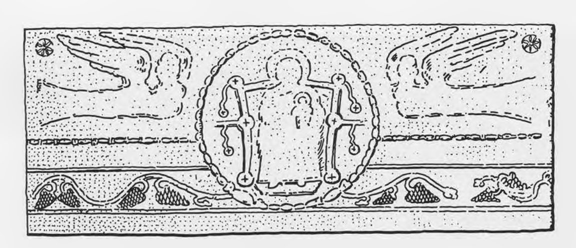






Помещение в христианском храме на самом значительном месте — перед алтарной апсидой — рельефов с изображением животных, в особенности таких хищных, как львы, образы которых были широко распространены в нехристианских странах, и в частности среди народов Востока, свидетельствует о том, что церковь восприняла древние, языческие образы.

Капители пилястр баптистерия (обособленное юго-восточное помещение) расположены сравнительно низко и, таким образом, ясно обозримы. Капитель южной пиля-



12
Прославление Богоматери. Рельеф архитрава церкви Зебед (Сирия). VI в.

стры подпружной арки сохранила на передней стороне, внутри обрамления в виде фронтона, композицию двух павлинов по сторонам креста. Верхняя часть капители сбита. На западной боковой грани капители изображена голова быка с крестом между рогами; в верхней части по сторонам рогов дополнительно даются растительные мотивы. Вторая боковая грань украшена побегом виноградной лозы с гроздьями. Мастер как бы декорирует каждую грань капители самостоятельно, без учета решения соседней поверхности.

Павлины, стоящие по сторонам креста, — широко известная по раннехристианским памятникам композиция символического характера[8]. Происхождение символики изображения павлина, воплощающего идею воскресения, бессмертия, относится к древнему, дохристианскому времени; она была воспринята христианским искусством в раннюю эпоху[9]. Схема этой композиции, видимо, была перенята болнисским мастером в готовой форме. Передача фигур характеризуется плоскостностью, но при упрощенной трактовке выделяются такие характерные для павлина детали, как хохолок на голове и большой хвост с глазками на нем.

Голова быка дана сравнительно высоким рельефом и производит впечатление определенной моделированности благодаря закругленности некоторых частей, но это ощущение создается лишь сочетанием разных плоскостей, стык которых обозначен прочерченной линией. Проработка частностей дается ограниченными средствами графического характера: графически прорисована челка на лбу, глаза обводятся линейным контуром, рот передается просто врезанной линией, а ноздри в виде углублений.

Изображение головы быка имеет древние традиции[10]. Культ быка был с древних времен распространен среди грузинских племен[11]; помещение в Болниси креста между его рогами является выражением христианизации этого языческого, связанного с народными верованиями образа[12].

В баптистерии на расположенных друг против друга гранях угловых капителей около восточной и западной апсид представлены олени, щиплющие листья растений. Эти сцены несомненно аллегоричны и выражают раннехристианскую символику, согласно которой олень был символом верующей души[13], воплощая образ христианина, принимающего пищу веры.

Фигуры животных и птиц — олень, лань, летящая птичка с венком в клюве и др. — даются также на капителях в южном портике и северной открытой галерее храма.

13
Прославление Богоматери. Рельеф тимпана западного фасада церкви в Эдзани. VI в.



14
Ангел.
Из композиции
„Прославление
Богоматери".
Рельеф тимпана
западного фасада
церкви в Эдзани



15
Ангел.
Рельеф стелы
из Хандиси

16
Стела из Хандиси.
2-я половина VI в.





17
Храм Джвари в Мцхета. Общий вид с востока. 90-е гг. VI в.

Изображения сильно повреждены, но, как можно судить по некоторым из них, лучше сохранившимся, выполнение рельефа также ограничено минимальными средствами; выразительность фигур в основном достигается характером динамичного контурного рисунка. При различии между отдельными изображениями в проработке рельефов явно превалирует плоскостной характер.

Сюжетные рельефы в Болнисском Сионе, этом древнейшем памятнике христианской культуры, ограничены фигурами животных, изображения которых имеют символический характер. Такие изображения, как павлины и олени, выражают христианскую символику; их содержание было воспринято скульптором-грузином из общего раннехристианского источника. Но рядом с ними помещено изображение головы быка, воспроизводящее древний, языческий образ, распространенный в дохристианской Грузии.

В скульптуре Болниси использование образцов сочетается с самостоятельным творчеством. Художник самостоятельно компонует сцены, комбинируя фигуры животных с растительными мотивами.

Меткость характеристики животных, выразительность в передаче их движений отражают острые жизненные наблюдения художника и в то же самое время указывают на существование местной длительной традиции их изображения. И действительно, в Грузии известны многочисленные примеры дохристианской пластики с изображениями животных.

О популярности образа быка, этого древнего культового образа, среди грузинского народа в христианскую эпоху можно судить и по другому произведению скульптуры, передающему сходный с болнисским рельефом мотив. Две сильно выступающие головы быков (буйволов?) включены в декоративное оформление восточного фасада собора Свети-Цховели, построенного в XI веке, но они относятся к раннему времени

11
Мозаика конхи апсиды церкви Сан Витале в Равенне. 521—547 гг.

и, вероятно, первоначально принадлежали зданию, сооруженному, согласно литературным данным, на этом же месте в V веке, при царе Вахтанге Горгасале [14].
Изображения животных встречаются на ряде архитектурных памятников, хронологически примыкающих к Болниси и следующих за ним по времени — церкви в Тетри-Цкаро [15], Акванеба, Акаурта [16].
Рельефы в основном выражают христианскую символику, как, в частности, композиция с фигурами оленей и изображение павлина в Акаурта. Павлин изображен в фас,



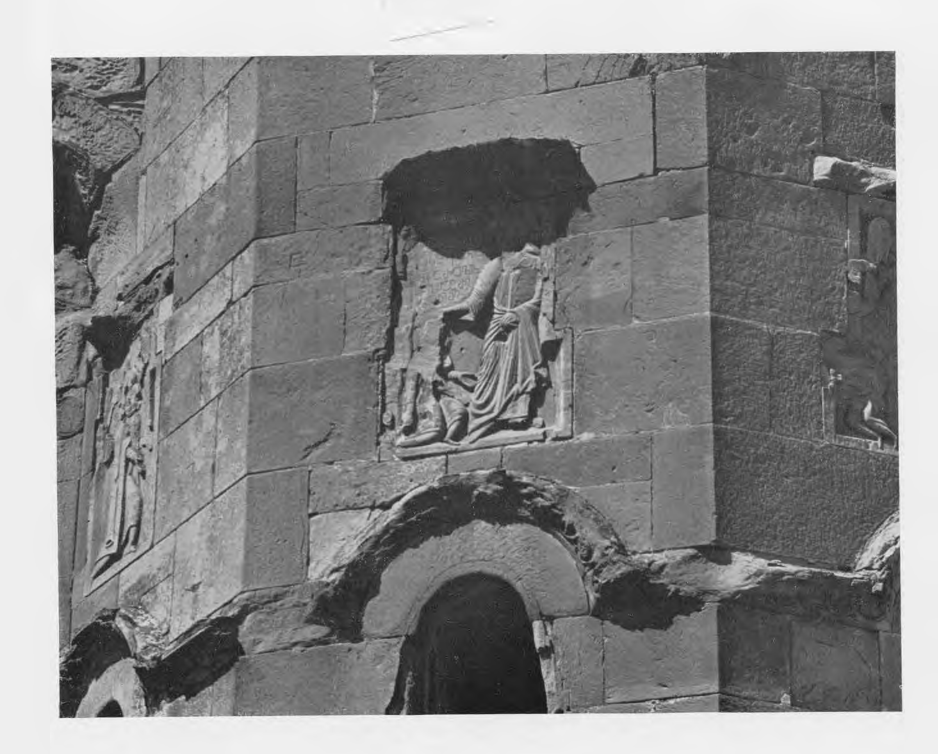
его веерообразно распущенный хвост обрисовывает круглый медальон, поверх которого проектируются голова и тело птицы. По композиционному решению с этим рельефом можно сопоставить павлинов на мраморных капителях VI века в Археологическом музее в Константинополе [17] и в музее Салона (Спалато [18]), хотя по стилю они совершенно разные. Рельефы капителей выделяются объемной, скульптурной трактовкой мотива: распущенный хвост создает сильное углубление, внутри которого, как в раковине, помещается выпуклое туловище павлина. Мастер, выполнивший рельеф храма Акаурта, видимо, исходит из объемного образца, но перерабатывает его в плоскостное изображение, лишь с легким углублением поверхности хвоста, проработанной графическим рисунком.
В декоре грузинских церквей древнего периода значительное место отводится композициям христианских религиозных сюжетов с человеческими фигурами. Как показывает имеющийся материал, особенной популярностью пользовалась сцена вознесения, которая встречается на нескольких зданиях VI—VII веков.
В базилике Анчисхати в Тбилиси [19] над окном западного фасада различается фрагмент рельефа „Вознесение креста“, от которого сохранился крест в медальоне и остаток фигуры правого ангела (левый ангел не сохранился). Та же самая сцена в Тетри-Цкаро помещена над входом из северного придела в церковь [20]. Рельефы передают сложившийся в раннехристианском искусстве извод композиции, в которой медальон с включенным в него равноконечным крестом поддерживают с обеих сторон по одному летящему ангелу. В трехцерковной базилике Квемо-Болниси оба входа из южного помещения в главную церковь украшены рельефными композициями [21]. На архитраве главного входа изображена сцена „Вознесение Христа“: восседающего на троне Христа, представленного внутри круглого ореола, возносят два ангела, фигуры которых вытянуты горизонтально.

19
Средняя часть
восточного фасада
храма Джвари
в Мцхета

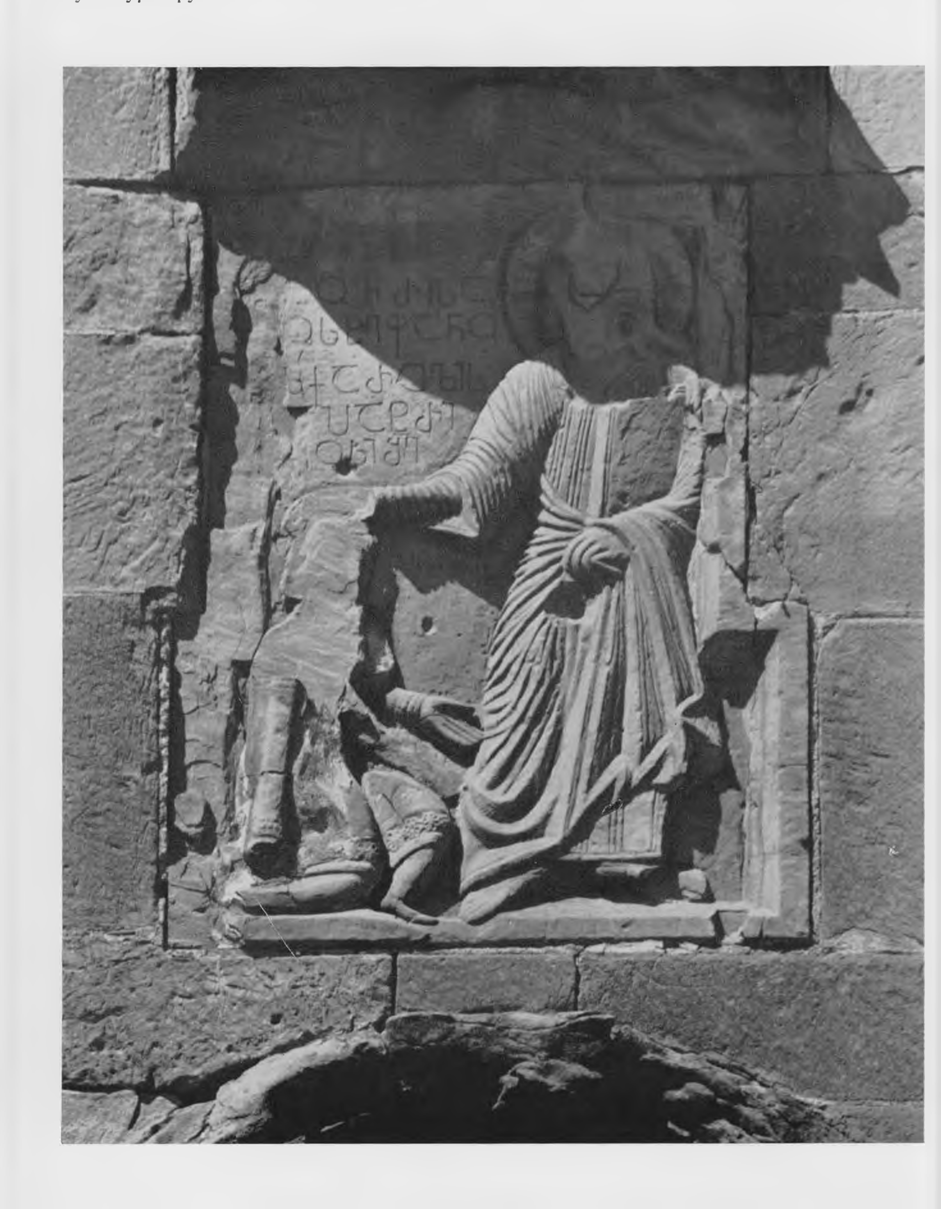
20 →
Деметре.
Рельеф левой грани
восточного фасада
храма Джвари
в Мцхета

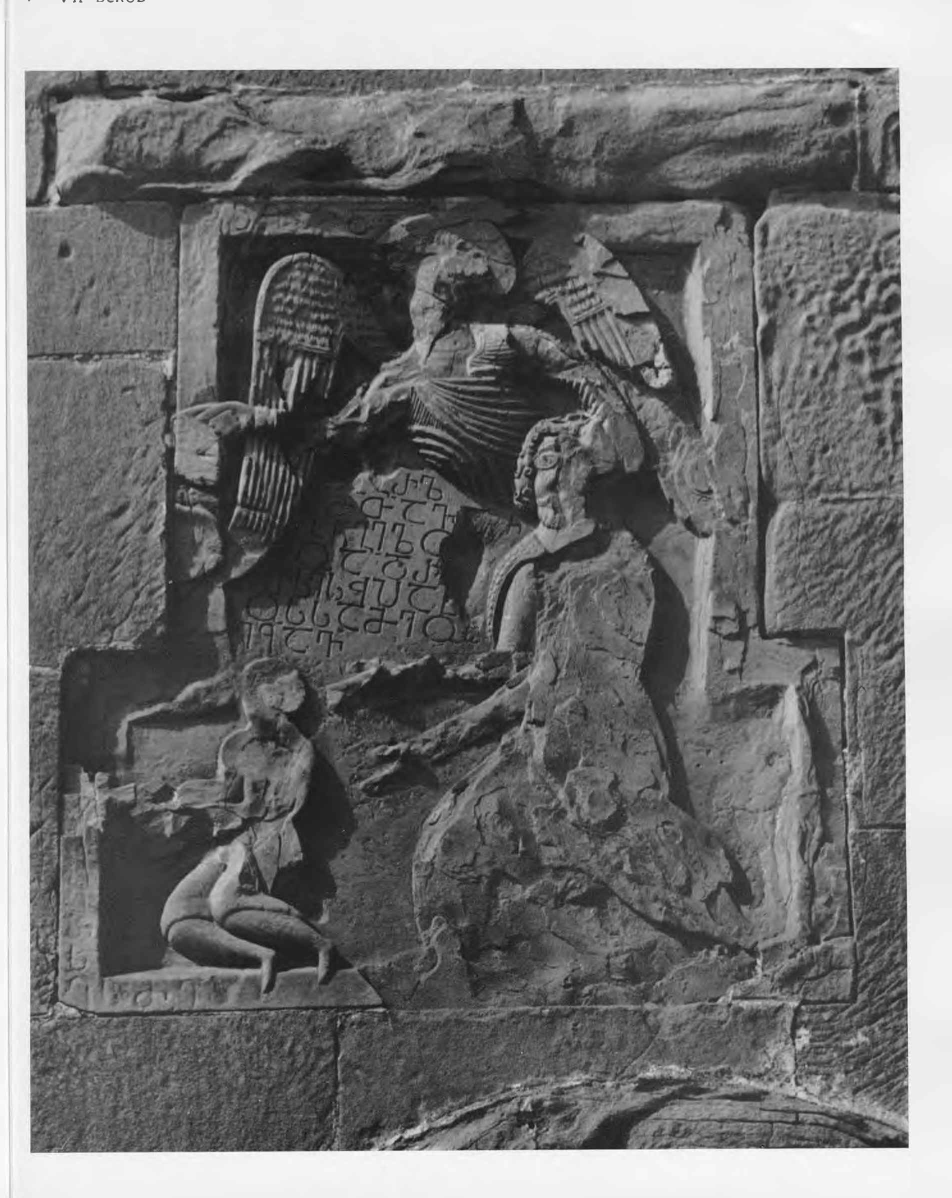
21 →
Эрисмтавар
Стефаноз
перед Христом.
Рельеф
центральной грани
восточного фасада
храма Джвари
в Мцхета

22 →
Адрнерсе
с сыном Кобулом.
Рельеф правой
грани
восточного фасада
храма Джвари
в Мцхета











23
Храм Джвари в Мцхета. Южный фасад

Помещенная над вторым входом сцена повторяет в основных чертах эту же композиционную схему с центральной, восседающей на троне фигурой и двумя горизонтально расположенными летящими ангелами. Хотя рельеф сильно поврежден, можно, с большей долей вероятности, предположить, что на троне представлена Богоматерь; ореол вокруг ее фигуры отсутствует, ангелы же изображены, как во всех перечисленных сценах вознесения, — летящими. Таким образом, рядом с „Вознесением Христа" дана сцена „Прославление Богоматери".
Аналогичную композицию представляет рельеф над западным входом церкви в Эдзани[22], где восседающая на троне Богоматерь, на груди которой изображена голова Христа, фланкирована летящими ангелами в сходных с квемо-болнисскими ангелами позах. Здесь также нет ореола вокруг центральной фигуры. Ангелы в одной руке держат венцы, а в другой — кадила, прославляя Богоматерь и поднося ей венцы. В Квемо-Болниси венец держит в клюве птичка, изображенная над Богоматерью. Таким образом, обе сцены, решенные в типе композиции вознесения, передают содержание прославления Богоматери.
Венцы и кадила как атрибуты ангелов встречаются в произведениях древнехристианского периода в ряде случаев именно в связи с Христом и Богоматерью. На миниатюре „Вознесение Христа" из сирийского Евангелия Рабулы 586 года два ангела, стремительно шагая, подносят венцы возносящемуся Христу, тогда как двое поддерживают окружающую его мандорлу. Таким образом, в данном примере момент преподнесения венцов связан со сценой вознесения. На фреске VI века из церкви св. Марии Антиква в Риме ангелы подносят венцы восседающей на троне Богоматери с младенцем. В росписи XXVI капеллы монастыря в Бауите (Египет), относящейся к VI — VII векам, ангелы, стоящие по сторонам Богоматери с младенцем, изображены с атрибутами дьяконов — дароносицами и кадилами в руках[23].

Близкую аналогию к эдзанским ангелам можно указать в произведении грузинской скульптуры раннефеодальной эпохи: фигура летящего ангела с кадилом в руке на боковой грани стелы из Хандиси[24]. Ангел направлен к передней стороне стелы, где представлены Христос, а также Богоматерь, оба восседающие на троне.

Вышеуказанная редакция „Прославления Богоматери“ встречается редко. В Грузии в верхней части стелы из Бурдадзори (VI в.)[25] рядом с „Вознесением Христа“ дана своеобразная композиция с изображением женской фигуры в обрамлении мандорлы, которую поддерживают два стоящих ангела. Можно предположить, что это также какая-то редкая редакция „Прославления Богоматери“.

Из памятников других стран можно назвать выполненные плоским рельефом композиции на архитравах церквей в Канашир и Зебед в Сирии (VI в.)[26]. В рельефе из церкви Канашир, где два ангела поддерживают прямоугольное обрамление, включающее погрудное изображение Богоматери с младенцем, намечается сходство с античным imago clipeata, несомого викториями. В рельефе из церкви Зебед Богоматерь с младенцем представлена на троне, внутри круглого ореола, а по сторонам — фигуры летящих ангелов; нижняя часть туловища и ноги ангелов расположены горизонтально. Но и эта сцена не является непосредственной аналогией к композициям данного сюжета в грузинском искусстве.

При решении вышерассмотренных рельефов, украшающих грузинские архитектурные памятники VI века, мастера, как видно, пользовались сходной иконографической редакцией, но передавали ее в своих композициях в различных вариантах, комбинируя отдельные частности и детали.

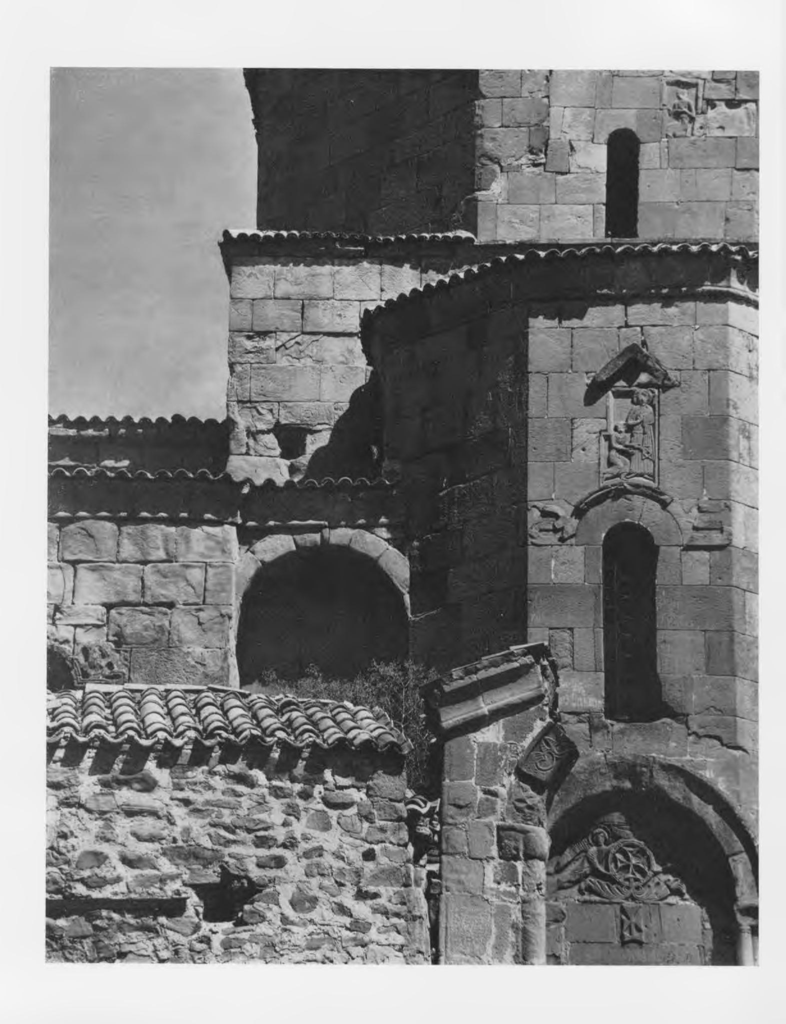
Но близость рельефов Тетри-Цкаро, Квемо-Болниси, Эдзани не ограничивается иконографическими и композиционными моментами, а ярко выражена в стиле и характере их выполнения. Изображение очень незначительно, едва заметно повышено по отношению к фону. Условно решенные фигуры, в сущности, передаются линейным рисунком в камне, в них нет ощущения объема и пластической моделировки. Неглубоко врезанные, тесно проложенные прямые или дугообразные линии равномерными рядами покрывают поверхность. Причем, обозначают ли они складки одежды или крылья, трактовка линий не меняется. Рисуночный характер трактовки рельефа особенно ярко выражен в фигурах ангелов, туловище которых представляет гладкую, равномерно расчерченную поверхность.

Характер деликатного, мелкого рисунка создает ощущение использования приемов резьбы, характерных для произведений искусства малых форм. В рельефах не выступают специфические черты монументальной скульптуры. Не способствуют впечатлению монументальности и общие масштабы композиций. В Эдзани, например, композиция высечена на громадном тимпане, но, занимая лишь небольшую часть имеющегося поля, в верхней части и у краев которого остаются большие незаполненные пространства, она теряется на поверхности камня. Конфигурация сцены, и здесь, как обычно, предназначенной для прямоугольного поля, совершенно не согласована с формой тимпана. Художник, по-видимому, исходил из образцов малого искусства, перенося представленные в них композиции на стену здания, но не перерабатывая их, не монументализируя формы соответственно новой задаче оформления архитектуры. Указанное явление отмечается в грузинской скульптуре древнего периода и в ряде других случаев.

В дохристианской Грузии, по известному на сегодняшний день материалу, последовательно не прослеживается традиция монументальной рельефной сюжетной скульптуры в камне. Вместе с тем многочисленные археологические находки свидетельствуют о широком развитии пластики малых форм. Распространение в Грузии новой религии сопровождалось ввозом в страну и произведений христианского искусства, прежде всего необходимых для церковного ритуала предметов, икон и т. д. Этим, по всей вероятности, можно объяснить и тот факт, что в начальный период при

24
Южный фасад
храма Джвари
в Мцхета.
Деталь

25
Кобул-Стефаноз
перед Христом.
Рельеф южного
фасада храма
Джвари
в Мцхета





декоративном оформлении христианских храмов скульпторы часто обращаются к образцам малого искусства, не перерабатывая их в монументальные формы, соответственно иному назначению. Но уже в памятнике конца VI века — в рельефах храма св. Креста в Мцхета — отмечается монументальное решение рельефов.

В VI веке в Грузии завершается утверждение феодального строя, выразителем которого была новая феодальная государственность, а именно власть эрисмтаваров в Восточной Грузии — в Картли[27]. Победа феодализма была прогрессивным для своего времени явлением, которое способствовало экономическому развитию страны и ее политическому укреплению. В этот период отмечается интенсивное развитие культуры и искусства; на переломе VI — VII веков полной художественной зрелости достигает архитектура, прежде всего в развитии типа крестовокупольного здания, этой ведущей темы грузинского средневекового церковного зодчества[28].

Большой храм св. Креста (Джвари) во Мцхета (90-е гг. VI в.[29]), гениальное произведение грузинской архитектуры, дает художественно законченное воплощение этой стилистической ступени, для которой характерна четкая архитектоника внутреннего пространства и внешних масс здания, строгая уравновешенность пропорциональных соотношений; это гармонически цельный архитектурный организм, все части которого взаимосвязаны, сохраняя самостоятельное значение и ясную обозримость.

В Мцхетском Джвари архитектор определенно ставил перед собой задачу художественного осмысления внешних масс здания, художественного оформления его фасадов. В решении этой проблемы, как и в решении внутреннего пространства церкви, со всей полнотой проявляется его большая одаренность.

Значительное место в оформлении фасадов занимает фигурная скульптура. Расположенные довольно высоко рельефы крупного размера, трактованные обобщенно, производят монументальное впечатление. Они приковывают к себе внимание и вместе с тем, составляя органическое целое со зданием, подчеркивают архитектурное членение фасада.

Исходя из конкретных условий местоположения храма на вершине горы у обрыва, архитектор Джвари помещает фигурные рельефы только на его восточном и южном фасадах, то есть на тех фасадах, которые были доступны для обозрения. Три рельефа, включающие изображения исторических лиц (эрисмтаваров), ктиторов — инициаторов строительства храма, сосредоточены на центральном трехгранном выступе восточной, алтарной апсиды. На среднем рельефе изображена крупная репрезентативная фигура Христа en face, возложившего руку на голову коленопреклоненного эрисмтавара Стефаноза.

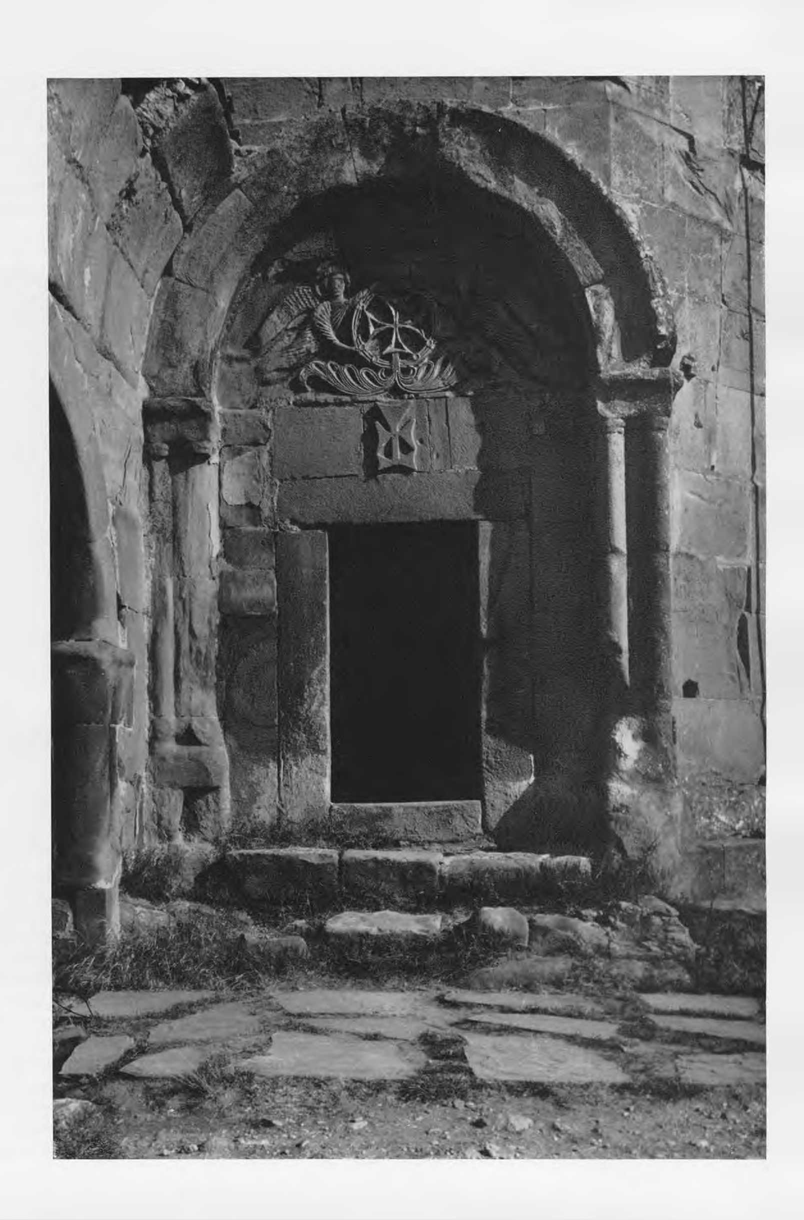
В рельефах на боковых гранях также представлены коленопреклоненные светские лица — члены этой же эрисмтаварской семьи (на левом от зрителя рельефе — Деметре, на правом — Адрнерсе с сыном Кобулом), а над ними парящие архангелы.

Композиционная цельность каждого рельефа достигается равновесием в распределении фигур и надписей, выполненных красивыми крупными буквами древнегрузинского заглавного письма — асомтаврули — и играющих декоративную роль, а также выделением рельефа самостоятельным обрамлением, неравномерная конфигурация которого варьируется в соответствии с общим очертанием сцен.

Но при этом все три рельефа связаны друг с другом не только общностью содержания, но и художественным решением. Фигура Христа, представленная строго фронтально и подчеркнутая своими размерами по отношению к фигуре эрисмтавара Стефаноза на этой же плите, является идейным и композиционным центром, которому подчинены все остальные изображения. Фигуры боковых рельефов обращены к центру, к центру направлена и жестикуляция светских лиц. Парящие архангелы жестом вытянутых рук указывают в сторону Христа, как бы представляя ему ктиторов.

Все три рельефа имеют выступающие горизонтальные навершия. Изображая парящего ангела на среднем навершии, мастер вносит еще один объединяющий момент.

26
Южный портал
храма Джвари
в Мцхета



27
Вознесение креста. Композиция верхней части Эчмиадзинского диптиха. VI—VII вв.

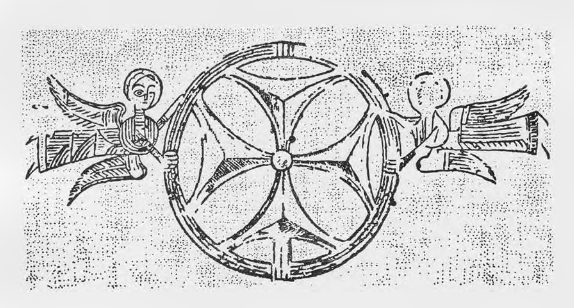
28
Вознесение креста. Композиция верхней части Муранского диптиха. VI в.

29
Вознесение креста. Рельеф церкви в Тетри-Цкаро. VI в.

В результате создается единая композиция из трех частей с выделением центрального рельефа как основного. Связывающим все три рельефа восточного фасада моментом являются их общие размеры и симметричное распределение на трех гранях выступа апсиды выше трех оконных проемов, объединенных орнаментальным навершием. Такое расположение рельефов подчеркивает архитектурное членение фасада. На южном фасаде, на центральной грани апсидального выступа, над окном дается изображение юноши Кобула-Стефаноза в позе моления перед своим патроном Стефа-







ном-дьяконом, представленным во весь рост. Вертикальное членение здания подчеркивалось вторым рельефом, также расположенным по центральной оси над окном барабана купола. Г. Н. Чубинашвили предполагает, что это портрет архитектора, который изобразил себя коленопреклоненным в моленной позе. В нишах данного фасада также были представлены ктиторские группы (они очень сильно повреждены). Входы в храм акцентированы композициями чисто религиозного содержания: тимпан главного южного входа занимает сцена „Вознесение креста“, связанная с главной святыней храма, воздвигнутого во имя святого креста, а на архитраве над боковым, малым входом изображено „Вознесение Христа“, то есть идентичная по смыслу сцена.
Таким образом, скульптурный декор храма отличается цельностью и органичностью замысла. Композиция ктиторских рельефов не имеет непосредственных аналогий и

30
Вознесение креста.
Рельеф тимпана
портала храма
Джвари в Мцхета



31
Богиня победы.
Рельеф
большого грота
в Так-и-Бостане.
VI—VII вв.

32 →
Ангел.
Из композиции
„Вознесение креста".
Рельеф южного
портала
храма Джвари

свидетельствует о самостоятельности творчества создавшего их мастера. По общему замыслу и по содержанию композиция восточного фасада перекликается с раннехристианскими мозаиками, украшающими конху алтаря храма[30], такими, как,в частности, алтарная мозаика церкви св. Виталия в Равенне (521—547)[31], где архангелы представляют Христу, изображенному в центре, ктитора и патрона церкви. Сцена, предназначенная для конхи алтаря, в Джвари перенесена на наружную стену алтарной апсиды и отличается оригинальностью решения.



Трехчастная композиция рельефов восточного фасада с выделением основного центрального поля и боковых частей (в виде створок) вызывает ассоциацию, правда отдаленную, с формой триптиха, и вполне возможно, что для архитектора храма Джвари основой послужило именно композиционное решение триптиха, но оно предстает перед зрителем творчески переосмысленным, в монументальных формах, органически связанных с архитектурой экстерьера данного здания.

В изображении Христа подчеркнуты торжественность и репрезентативность, архангелы как бы парят в воздухе. Позы и движения фигур переданы свободно. Направление и расположение складок, согласуясь с постановкой фигур, выявляют их форму, хотя здесь нельзя говорить о действительно правильной передаче строения человеческой фигуры. Это чувствуется в фигурах ктиторов, пропорциональность которых нарушена. У них маленькие ноги и сравнительно крупные руки; позы и движения несколько скованны. Но эти отдельные неправильности в решении фигур в целом не бросаются в глаза благодаря законченности и целостности общей компоновки рельефов. Лица сохранились очень плохо, но, как можно заключить по отдельным деталям (крупный нос и выпуклые, четко обрисованные губы у Христа, большой глаз овального очертания у Адрнерсе), крупные, резкие черты, видимо, придавали им выражение строгости. В трактовке деталей отмечается декоративная стилизация — например, в очертании глаза и особенно при изображении бороды и волос на голове, концы которых ложатся мелкими спиральными завитками. Характер стилизации волос находит параллели в восточном искусстве[32].



33
Вознесение Христа.
Рельеф навершия
окна южного
фасада храма
в Птгнаванке
(Армения)

34
Вознесение Христа.
Композиция
части двери.
IV—VI вв. Каир,
Коптский музей

В костюмах ктиторов, передающих реально существующий в Грузии вид одежды, сохранившийся и в последующие века, находят отражение окружающая действительность, жизненные наблюдения художника. Это, в частности, богатое длинное верхнее одеяние без складок, накинутое на плечи, со свободно свисающими рукавами, украшенное вдоль груди, по подолу и на рукавах расшитой каймой.

Как показывают рельефы Джвари, в этот период в Грузии наряду с чисто религиозными сюжетами большое значение приобретают портретные изображения исторических





лиц, что, несомненно, было связано с определенными социально-экономическими явлениями. Как уже было отмечено, в VI веке в Грузии окончательно побеждает феодальный строй, идеи которого утверждала христианская религия. Изображение эрисмтаваров на стенах храма, воздвигнутого ими на месте, которое с древних времен считалось священным, являлось олицетворением победы новой феодальной государственности, представителями которой они были. На этих рельефах феодалы представлены рядом с Христом и ангелами, чем подчеркивалась божественность их власти. Творческий подход проявляется не только в ктиторских группах храма Джвари, скомпонованных самостоятельно, но с большой силой ощущается и в решении сцены вознесения, которая передает сложившуюся в раннехристианском искусстве редакцию. Композиция этого типа, в которой два летящих ангела поддерживают медальон с крестом или с бюстом Христа, как правило, пригнана к очертанию удлиненного в горизонтальном направлении прямоугольника[33].

Рельеф „Вознесение Христа“ над малым входом храма Джвари следует обычной композиционной схеме: изображения двух ангелов, возносящих вписанный в медальон бюст Христа, включены в прямоугольную раму.

Сцену „Вознесение Христа“, предназначавшуюся для тимпана главного входа, скульптор переработал, проявляя при этом большое художественное мастерство и развитое чувство декоративности. Фигуры ангелов помещены косо, по диагонали, соответственно округлой линии тимпана, и это направление подчеркивается расположением красиво изогнутых крыльев. Свободное место над медальоном умело заполнено второй парой крыльев, а в нижней части помещаются крупные декоративные листья, передающие мотив расцветшего креста.

Все эти моменты служат созданию классически уравновешенной, гармоничной композиции, декоративность которой определяется общими очертаниями фигур, плав-

37

[illegible]
Вознесение Христа.
Рельеф над малым
южным входом
храма Джвари
в Михета



36
Крест из Качагани.
VII в.



37
Вознесение креста.
Рельеф церкви
Успения в Сафаре





38
Атенский Сион.
Общий вид
с юга.
VII в.

ным течением линий складок, декоративной разработкой частностей (крылья, листья). Плавные свободные движения ангелов передают впечатление легкого парения. Фигуры имеют стройные пропорции, и в их исполнении чувствуется пластичность. Направление складок одежды, подчиненных декоративному, линейному ритму, вместе с тем округло выделяет отдельные части фигур. Определенно промоделированы лица, с подчеркиванием округлостей щек, подбородка, губ и т. д.

Пластичность изображения отличает джварские рельефы от выше рассмотренных плоскостных рельефов. Этот момент является результатом отражения в них позднеантичных скульптурных традиций[34].

Процесс переосмысления эллинистического, античного наследия согласно новым требованиям эпохи — характерное в целом для раннехристианского и ранневизантийского искусства явление, но „переживание" эллинизма продолжает сказываться и в искусстве нехристианских стран Востока, в частности сасанидского Ирана. В искусстве разных стран и народов этот процесс находит выражение в разной степени и формах, обусловленных местными традициями и особенностями, что определяет характер и джварских рельефов, в которых скульптурность изображения сочетается с выработанными на местной почве и вполне художественно сложившимися декоративными установками как в решении общекомпозиционных задач, так и в декоративно-линейном осмыслении рисунка фигур[35].

Высокий художественный уровень рельефов храма Джвари ставит творчество грузинского скульптора в ряд передовых явлений современного ему искусства — искусства времени расцвета раннего феодализма VI—VII веков.

Творчество высокоодаренного архитектора и скульптора храма Джвари является ярким выражением больших художественных достижений искусства Грузии. Сила художественного воздействия этого памятника была велика. Достаточно сказать, что

в дальнейшем строители перенимали его архитектурные формы и принципы декора, а отдельные рельефы даже брали в качестве образцов. Правда, до нас дошли только единичные примеры этого, но в свое время, вероятно, их было больше. В церкви Успения Сафарского монастыря на случайном месте в кладку стены вставлена плита оконного навершия с рельефом „Вознесение креста" [36], образцом для которого служила композиция тимпана южного входа храма Джвари [37].

Мастер сафарского рельефа следует общему композиционному построению, гармонически согласованному в джварском рельефе с очертанием тимпана, также располагая фигуры ангелов в диагональном направлении, но на прямоугольной плите. Правда, подобное расположение здесь согласуется с двойными арочными проемами для окон, прорезанными в нижней части плиты. Повторяет он и своеобразное расположение крыльев ангелов. Связь с рельефом храма Джвари сохранена в относительной плавности округлых линий контура и внутреннего рисунка, но трактовка фигур упрощена. Это касается и изображения частностей, таких, как крест в медальоне (сравните их с изысканными формами в рельефе Джвари).

Но особенно ощутимо различие в степени выражения в рельефах скульптурности изображения. В фигурах сафарского рельефа объемность форм мало подчеркнута и лишь руки выделены округло поверх туловища; в трактовке лица слегка намечены округлости щек и переходы от одной формы к другой.

Это различие является не только результатом не очень высокого уровня художественного мастерства скульптора сафарского рельефа, повторявшего блестящий образец, но не сумевшего до конца прочувствовать его, а определялось, вероятно, также и изменившимся стилистическим подходом. В нем отразились такие моменты, как изменение классического строя композиции, тенденция к упрощенности рисунка фигур, постепенный отход от объемной передачи форм, что характерно для развития грузинской скульптуры на протяжении VII века.

Вдохновлялся творчеством скульптора храма Джвари и автор креста из Качагани (VII в.), высекая на нем сцену „Вознесение креста". Но, исходя в основном из композиции „Вознесение Христа", изображенной на архитраве малого входа этого здания, он творчески подошел к своей задаче, дав компоновку сцены, органично слитую с формой креста, что определяет и число ангелов — их здесь четыре [38].

Из многочисленных рельефов в декоре фасадов Атенского Сиона (VII в.) [39] ко времени возведения храма, без всякого сомнения, можно отнести композицию тимпана северного входа, сцену охоты и изображение сэнмурва на западном фасаде.

Рельеф тимпана — два оленя по сторонам водоема — органически увязывается с архитектурой здания. Представляя распространенную в раннехристианском искусстве композицию символического характера, олицетворяющую образ христианина, пьющего из источника веры [40], она фиксировала внимание входящего в церковь на религиозной символике.

Этот рельеф обращает внимание спокойной, уравновешенной композицией со свободным расположением фигур, окруженных большими незаполненными поверхностями фона. При небольшой высоте рельефа формы в основном обозначены одним контуром, и моделировка их деликатна. Гибкость очертаний и стройные пропорции придают оленям изящество и грацию.

На западном фасаде изображена сцена охоты: скачущий всадник стреляет из лука в группу оленей. Эта сцена светского характера по содержанию перекликается с излюбленными в сасанидском искусстве сюжетами охот [41], хотя они и не являются непосредственными аналогиями. Детали одежды и головного убора, с развевающейся позади лентой, обычны для всадника сасанидского типа. В сильно закругленных и объемно выступающих фигурах скульптор уверенно и метко передает характер животных. Очень динамично изображение всадника, на полном скаку натянувшего лук, и это впечатление стремительного движения усиливается также тем, что его

фигура отделена от группы оленей определенным интервалом. Между ними помещена гладкая плита. Но в целом размещение на плоскости стены этих небольших рельефов, не связанных с архитектурным членением фасада, производит некоторое впечатление случайности. По характеру рельефы с изображением охоты напоминают произведения малой пластики.

Сэнмурв на западном фасаде изображен плоскостно, поверхность его сплошь покрыта мелким геометрическим орнаментальным узором. Здесь дается распространенный в памятниках сасанидского искусства тип сэнмурва (собаки-птицы)[42]; характер же рельефа указывает на то, что мастер, скорее всего, воспроизводит в камне изображение на ткани[43].



39
Олени у водоема. Мозаика церкви Галлы Плацидии в Равенне. V в.

Рельефы неоднородны по стилю и были, по всей вероятности, как отмечает Г. Н. Чубинашвили, резаны разными мастерами, которые при их выполнении пользовались различными образцами, чем и объясняется их разнохарактерность.

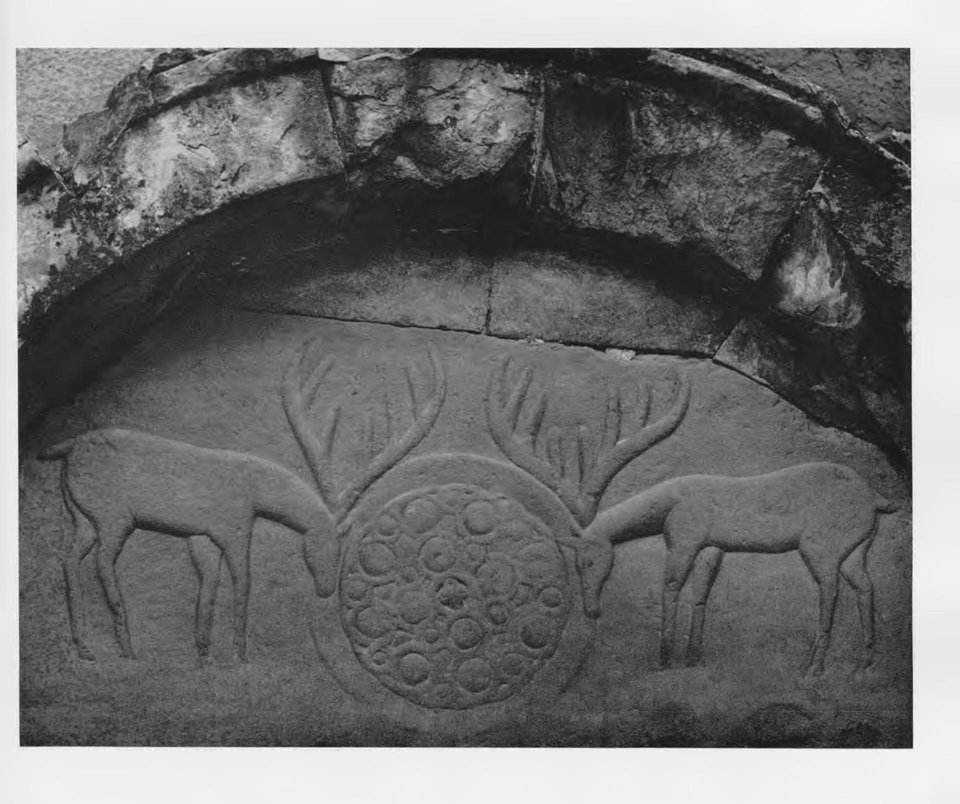
Отдельную большую группу составляют крупные фигуры святых и ктиторов, которые сильно отличаются от всех вышерассмотренных рельефов. Исполнены они в основном в камне зеленоватого цвета, отличающегося от камня теплого желтоватого оттенка, которым облицовано здание.

Многие из рельефов находятся не на первоначальных местах. Для этих фигур характерны грубые формы, нерасчлененность общего абриса, статичность и застылость поз, переданных условно. Поверхность рельефа или оставлена гладкой, лишь с обозначением украшений одежды, или проработана четкими, упорядоченными до схематичности линиями.

Относительно этой группы рельефов в научной литературе существует различное мнение. Г. Н. Чубинашвили, которому принадлежит исследование архитектуры Атенского Сиона, и в частности декоративной системы памятника, считает, что эти рельефы также относятся ко времени строительства храма; низкое художественное качество рельефов он относит за счет ремесленного характера работы.

В последнее время Г. Абрамишвили была выдвинута иная точка зрения о принадлежности указанной группы рельефов ко времени ремонта храма в X веке[44]. Рельефы действительно вызывают сомнение двойственностью стилистического характера. Некоторые их особенности, прежде всего нерасчлененный, геометризированный абрис, создающий впечатление блочности и застылости фигур, рождают определен-

40
Олени у водоема.
Рельеф тимпана
северного входа
храма
Атенский Сион



41
Охота.
Рельеф западного
фасада храма
Атенский Сион

42
Всадник.
Из композиции
„Охота".
Рельеф западного
фасада храма
Атенский Сион

43
Олени.
Из композиции
„Охота".
Рельеф западного
фасада храма
Атенский Сион



44
Сэнмурв.
Изображение
на платье
вельможи.
Рельеф в Так-и-Бостане.
600 г.

45
Сэнмурв.
Деталь
сасанидской ткани.
VI—VII вв.

ные ассоциации с блочными фигурами грузинских рельефов X века, но они не обладают при этом, подобно последним, действительно объемным характером. Вместе с тем ряд черт, включая и технические приемы резьбы, связывает атенские рельефы с произведениями раннефеодального времени, в первую очередь с рельефами храма Джвари в Мцхета. Среди этих черт можно назвать характерную для изображений раннего времени прическу в виде короткой, пышной шапки волос, обозначение прядей волос спиральными завитками (фигуры ктиторов и святых на восточном и





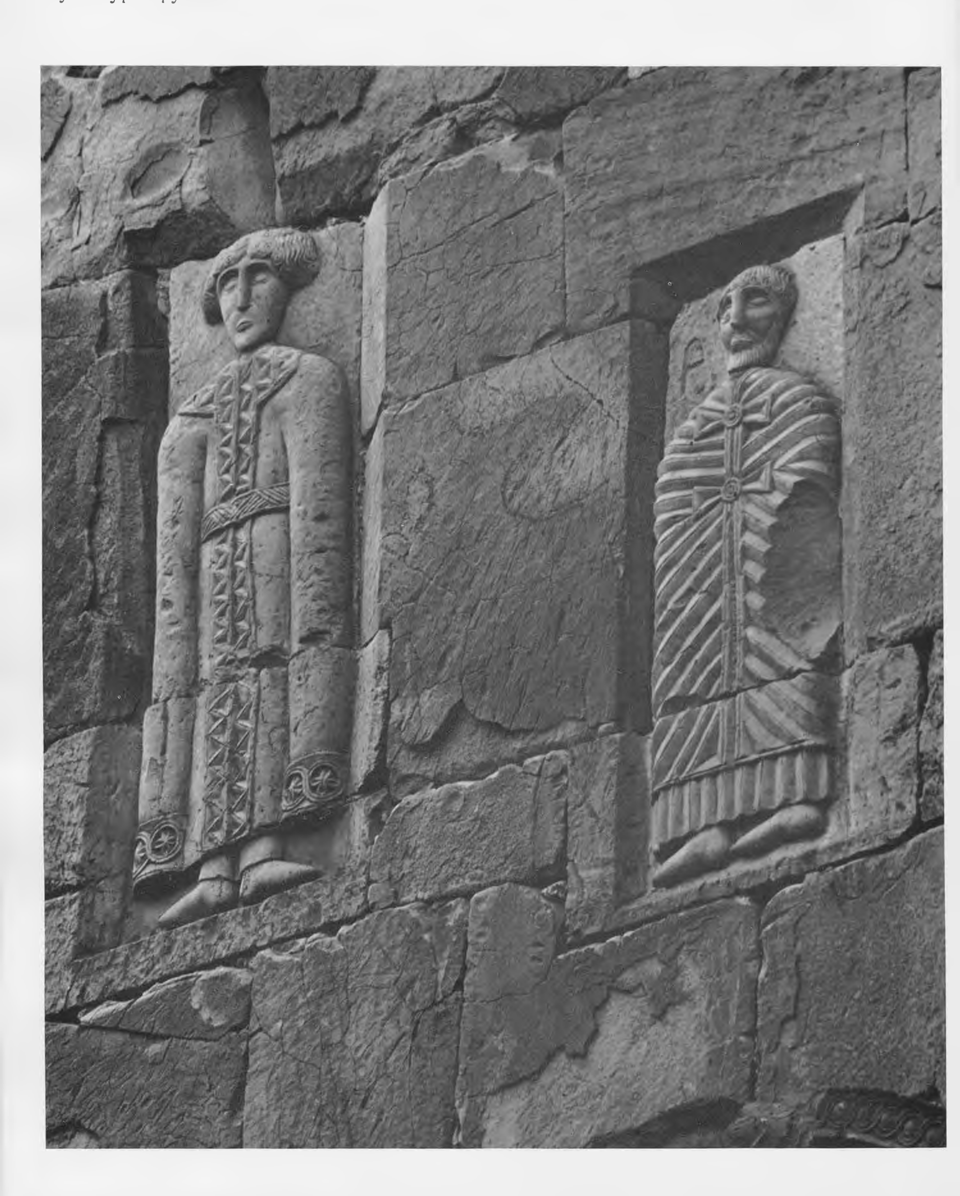
западном фасаде), проработку одежды равномерными рядами линий, резанных двусторонним треугольным скосом, когда складки выступают ребрами, а вдоль края дополнительно проводится желобок. Такая манера резьбы характерна для группы рельефов VI—VII веков (рельефы храма Джвари, Хожорниа, Качаганский крест, купель из Жалети и др.), тогда как в рельефах X века этот прием не используется. Хотя нельзя не отметить сухость и схематичность линий складок в рельефах Атени, по сравнению с названными произведениями VI—VII веков. Перекликается с Джвари также и своеобразный прием обрамления рельефов бортом неравномерного очертания. Если считать, что эти рельефы Атенского Сиона были выполнены в X веке при ремонтно-восстановительных работах, что является вполне возможным, то при этом необходимо подчеркнуть, что резаны они были ремесленниками, которые несомненно пользовались древними образцами, а именно образцами VII века, копируя отдельные частности и даже приемы резьбы моделей. Этим можно объяснить стилистическую двойственность рельефов.

Аналогичное явление повторения мастерами-резчиками старых моделей наблюдается вообще в искусстве средних веков[45].

Архитектура Атенского Сиона, как убедительно показано Г. Н. Чубинашвили, является копией храма Джвари. Декоративная система фасадов Джвари включает как органическую часть фигурные рельефы крупного размера, и безусловно они были предусмотрены и в первоначальной декоративной системе храма в Атени. Фасады Атенского Сиона перестроены. Расположение рельефов на них производит впечат-

46
Сэнмурв.
Рельеф западного
фасада храма
Атенский Сион



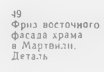


47
Ктиторы.
Рельефы восточного
фасада храма
Атенский Сион

ление несогласованности. В некоторых случаях, как, например, в фигурах западного фасада, это обусловлено тем, что они явно находятся не на первоначальных местах. Но расположение фигурных рельефов на восточном фасаде, где они сосредоточены на трех гранях выступа апсиды, показывает, что оно было продиктовано общим принципом их размещения на восточном фасаде храма Джвари, правда не достигая той художественной законченности. В Атени на средней грани апсидального выступа изображен благословляющий Христос, а на боковых гранях — по две обособленные фигуры ктиторов. Таким образом, вместо компактной, целостной композиции Джвари здесь имеем ряд отдельных фронтальных изображений; но расположением вертикалей фигур подчеркивается архитектурное членение апсиды.
Ремесленник, выполнивший рельефы в X веке, во время ремонта храма в Атени, видимо, следовал их первоначальному расположению на постройке VII века, в основу которого была положена декоративная система храма Джвари (как увидим ниже, во II главе, в грузинской архитектуре X века складывается иная система распределения рельефов на фасадах).
Обращение к древним моделям как в общей системе, так и в резьбе отдельных рельефов можно объяснить желанием заказчика при восстановительных работах сохранить первоначальный вид церкви, которая являлась особо почитаемой.
Вопрос об атенских рельефах нельзя считать окончательно решенным, и точку зрения об их выполнении в X веке можно высказать лишь в виде соображения до дополнительного исследования архитектурного памятника в целом.
Как подчеркивалось выше, в украшении фасадов Мцхетского Джвари, вся система декора которых дошла до наших дней в первоначальном виде, фигурные рельефы занимают значительное место и выделяются как самостоятельные компоненты, но вместе с тем органически связанные с архитектурой здания.
Иной принцип фигурного декора выступает в Мартвильском храме (VII в.)[46]: сюжетные композиции здесь не имеют самодовлеющего значения, являясь составными частями двух декоративных фризов, в виде сплошных полос следующих вдоль трехгранного выступа на восточном и западном фасадах. Каждый фриз имеет профилированную раму, и, таким образом, отдельные сюжетные сцены и изображения получают общее обрамление. Кроме того, они объединяются в декоративное целое посредством растительного орнамента, который в виде завивающегося побега с отходящими от стебля завитками, листьями и виноградными гроздьями заполняет место между композициями и фигурами, окружая изображения и связывая их между собой. Самостоятельность отдельной композиции растворяется в общем декоративном решении. Небольшие фигуры (величина фигур не превышает 32 см), помещенные довольно высоко, воспринимаются прежде всего как элемент общего декоративного оформления фасадов, каким являются фризы, которые, кроме того, служат расчленению архитектурных масс, противопоставляя вертикалям фасада горизонтальную линию.
Для рельефного декора использованы также помещенные под карнизом апсид кронштейны, на которых погрудные фигуры чередуются с орнаментальными мотивами. На фризе восточного фасада представлены „Благовещение“, „Охота св. Евстафия“, изображения грифонов[47]. На фризе западного фасада (начиная слева) — всадник, поражающий копьем поверженного у ног коня человека, „Самсон, раздирающий пасть льву“, два всадника друг против друга, поражающие двуглавого змея, „Вознесение Христа“, „Даниил во рву львином“.
Все три всадника западного фриза — это святые воины христианской легенды, на что указывает их изображение в ряде сцен Священного писания, а также наличие нимбов. Их образы воплощают идею победы добра над злом[48], а в более конкретном значении — победу христианства над язычеством. В сцене с двумя всадниками тема триумфа подчеркнута включением ангелов, один из которых преподносит воинам-победителям венец. Содержание победы над злом должно символически выражать

48
Храм в Мартвили.
VII в.
Средняя часть
восточного фасада





49
Фриз восточного
фасада храма
в Мартвили.
Деталь

50
Благовещение.
Композиция фриза
восточного фасада
храма в Мартвили

51
Охота
св. Евстафия.
Композиция фриза
восточного фасада
храма в Мартвили





62
Всадник и Самсон, раздирающий пасть льву.
Композиция фриза западного фасада храма в Мартвили



53
Самсон,
раздирающий
пасть льву.
Из композиции
„Самсон,
раздирающий
пасть льву".
Рельеф фриза
западного фасада
храма в Мартвили



54
Всадник.
Створка диптиха Барберини.
VI в.

55 →
Всадник.
Из северной части фриза западного фасада храма в Мартвили

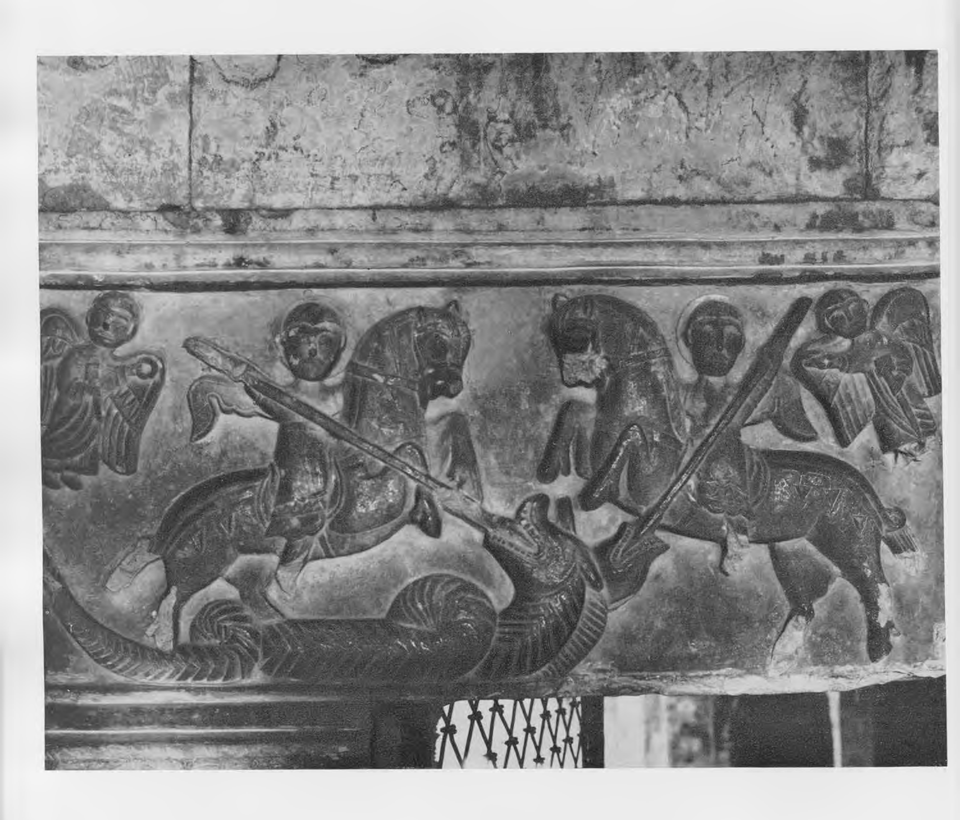
и изображение Самсона, побеждающего льва. В данном случае злые силы воплощены в образе льва. В этой же смысловой связи можно рассматривать чудесное спасение пророка Даниила, который побеждает силой истинной веры. Ветхозаветная композиция „Даниил во рву львином", которая в древнехристианском искусстве мыслилась как символическая аналогия воскресения Христа [49], перекликается по содержанию и с помещенной рядом сценой „Вознесение Христа" [50]. Вознесение, как известно, является воплощением божественного величия, славы Христа, олицетво-



ряет идею торжества христианской религии. Итак, между рельефами западного фриза намечается смысловая связь: все они выражают идею победы христианства. В скульптуре Мартвильского храма выступающий рельеф с закругленными краями создает впечатление объемной массы. Фигура обозначена в самых общих формах, но ее туловище, голова, руки переданы округло. Лишь в лицах в определенной мере намечается выделение черт моделировкой. Одежда трактуется упрощенно, и ее поверхность в основном гладкая, лишь с минимальным обозначением складок (фигуры Самсона, Даниила, Христа и др.). Одежда ангелов проработана складками, но они, в отличие от джварских рельефов, не подчеркивают пластику тела.
Скульптор передает изображение упрощенно, ограничиваясь скупыми средствами: дается основная форма с дополнительной проработкой частностей и деталей как бы гравированными линиями (так обозначены грива, волосы, части одежды).
Таким образом, в мартвильских рельефах скульптурность сохраняется в общих формах, а трактовка частностей сильно отходит от пластичности. Показателен в этом отношении рельеф всадника. Для этого рельефа образцом, как видно, служило какое-нибудь пластически трактованное произведение типа, например, диптиха Барберини [51], в котором передняя часть туловища лошади с высоко поднятыми ногами, показанная в ракурсе, объемно выделена. Мартвильский мастер не смог следовать образцу правильно, так как объемные формы он воспринимал уплощенно. Передние ноги лошади изображены в одной плоскости, ее шея и голова хотя и повышены немного, но не создают отдельные объемы по отношению к всаднику, а нога лишь тонким слоем обозначена на теле лошади.
Противопоставление пластических форм в пространстве, данное в прототипе, заменяется сочетанием наложенных друг на друга плоскостей внутри общей объемно выступающей массы. Этими чертами характеризуются и остальные рельефы.



56
Всадники.
Из средней
части фриза
западного фасада
храма и Мартвили



57
Вознесение Христа.
Композиция
средней
части фриза
западного фасада
храма в Мартвили



Как было отмечено, в Мартвили в декоре фасадов отдельные фигурные рельефы не имеют самостоятельного значения, а образуют вместе с орнаментальными мотивами единый декоративный фриз.

В декоре фасадов Цромского храма [52], который является выдающимся произведением следующего (за памятниками типа Джвари) этапа развития грузинского зодчества периода его расцвета, скупо использованные декоративно-орнаментальные мотивы служат акцентированию архитектурно значительных частей здания. И только на восточном фасаде помещенные в глубине двух ниш двойные колонки завершались, как предполагает Г. Н. Чубинашвили, скульптурой — вероятно, статуей [53].

Таким образом, функцию декора здания в основном несет орнаментальная резьба, скупыми акцентами подчеркивающая его архитектонические формы. Этот принцип декорирования свойствен памятникам, хронологически следующим за Цроми. Лишь позже, в VIII веке, фигурные рельефы вновь появляются на стенах церквей.

Грузинская скульптура раннефеодального периода охватывает довольно широкий круг тем. Для декора храмов в Грузии используются распространенные в раннюю эпоху по всему христианскому миру изображения. Но особое место, видимо, занимала тема вознесения: „Вознесение Христа“ и, как его символическое выражение, „Вознесение креста“, а также „Прославление Богоматери“, решенное в типе композиции вознесения.

Рельефы на эти сюжеты обычно помещались над входом, то есть на особо значительном месте. Выбор именно этих композиций для акцентирования входа в церковь представляется общей для восточнохристианского искусства традицией, о чем свидетельствуют памятники этого периода, правда немногочисленные, но происходящие из самых различных областей — Сирии, Малой Азии, Египта.

Самый ранний из них — деревянный архитрав (IV—V вв.) церкви Ел-Моалака в Каире, в Старом городе (Каир, Коптский музей) [54], где сцена „Вознесение“, помещенная рядом с „Входом в Иерусалим“, дана в полной редакции, включающей фигуры Богоматери и апостолов.

На каменном архитраве (вторая половина VI в.) из монастыря св. Аполлона в Бауите (Каир, Коптский музей) [55] сцена представлена в краткой редакции, аналогичной композиции „Вознесение Христа“ на архитраве церкви в Квемо-Болниси (середина VI в.); она включает только верхнюю, небесную зону сцены: Христос на троне в обрамлении мандорлы, несомой двумя ангелами.

Другая версия, где ангелы поддерживают медальон с бюстом Христа, передает то же содержание вознесения, но ее происхождение связано с императорской триумфальной тематикой. Прототипом ее является изображение двух античных викторий, несущих медальон с бюстом триумфатора (imago clipeata) [56]. В монументальной скульптуре указанный иконографический тип дается на портале церкви Ходжа-Калесси в Малой Азии (V в.) [57], на бровке окна церкви Птгни в Армении (конец VI — начало VII в.) [58]. В Грузии он представлен на архитраве малого южного входа в церковь Джвари во Мцхета.

Таким образом, в Грузии бытуют обе версии вознесения Христа, но часто в медальоне бюст Христа заменяется изображением креста, то есть символическим знаком Христа, как в церквах Джвари, Тетри-Цкаро, Анчисхати.

Изображения вознесения, особо выделенные и акцентирующие вход в святыню, перерастают исторические рамки передачи определенного эпизода евангельского цикла и приобретают обобщенное значение. Данный сюжет, имеющий триумфальный характер, уже сам по себе содержит момент репрезентативности. Этим и было, вероятно, обусловлено, что именно вознесению отдавалось особое предпочтение при создании абстрактных, репрезентативных композиций славы Христа. Такой характер имеют композиции вознесения в росписях апсид церквей и капелл египетских монастырей и на рельефах V—VII веков.

58
Даниил во рву
львином.
Композиция
южной части фриза
западного фасада
храма в Мартвили



59
Святые.
Рельеф кронштейна
западного фасада
храма в Мартвили



60
Святой.
Рельеф кронштейна
западного фасада
храма в Мартвили



61
Алтарная преграда
из Цебелды.
VII–VIII вв.



А. Грабар интерпретирует рельефы вознесения на архитравах Ел-Моалака и Ходжа-Калесси именно по аналогии с апсидными композициями вознесения как выражение богоявления (теофании), то есть второго пришествия, передающее славу, триумф Христа [59]. На это указывает включение в сцену таких мотивов из видения пророков, как тетраморфы, символы евангелистов. Но даже при отсутствии подобных изображений в аналогичных композициях (рельефы из Бауита и Квемо-Болниси) они выражают то же обобщенное содержание. На небесный, божественный характер события указывают такие детали, как изображение солнца и луны по сторонам Христа в рельефе церкви Квемо-Болниси, а в коптском рельефе — обрамляющие композицию раскрытые занавеси — мотив, заимствованный из языческой иконографии изображения явления божества [60].

Во всех указанных случаях изображение Христа или креста в ореоле (или в медальоне), несомого ангелами, передает его божественную славу на небе. Поэтому эту композицию изображали на особо значительных местах: в алтарях и на порталах храмов. Идентичность тематики фресок, украшающих алтарную апсиду, и рельефов, помещенных над входом в церковь, можно объяснить совпадением символического значения этих частей здания христианского храма. Согласно христианской теологии, одна из функций алтарной апсиды определяется как врата в потусторонний мир [61], то есть перекликается с назначением порталов; и поэтому надписи на архитравах сирийских церквей называют вход в церковь вратами бога [62].

Как было отмечено выше, аналогичное вознесению композиционное решение выступает в сценах прославления Богоматери, изображенных над входами церквей в Грузии (Квемо-Болниси, Эдзани) и в Сирии (Зебед, Канашир). Общность композиционной схемы определялась тем, что эта сцена, выражающая божественную славу Богоматери с младенцем, по смыслу перекликается с вознесением. Именно поэтому в Квемо-Болниси они и представлены рядом — „Вознесение Христа" над главным, а „Прославление Богоматери" над боковыми входами.

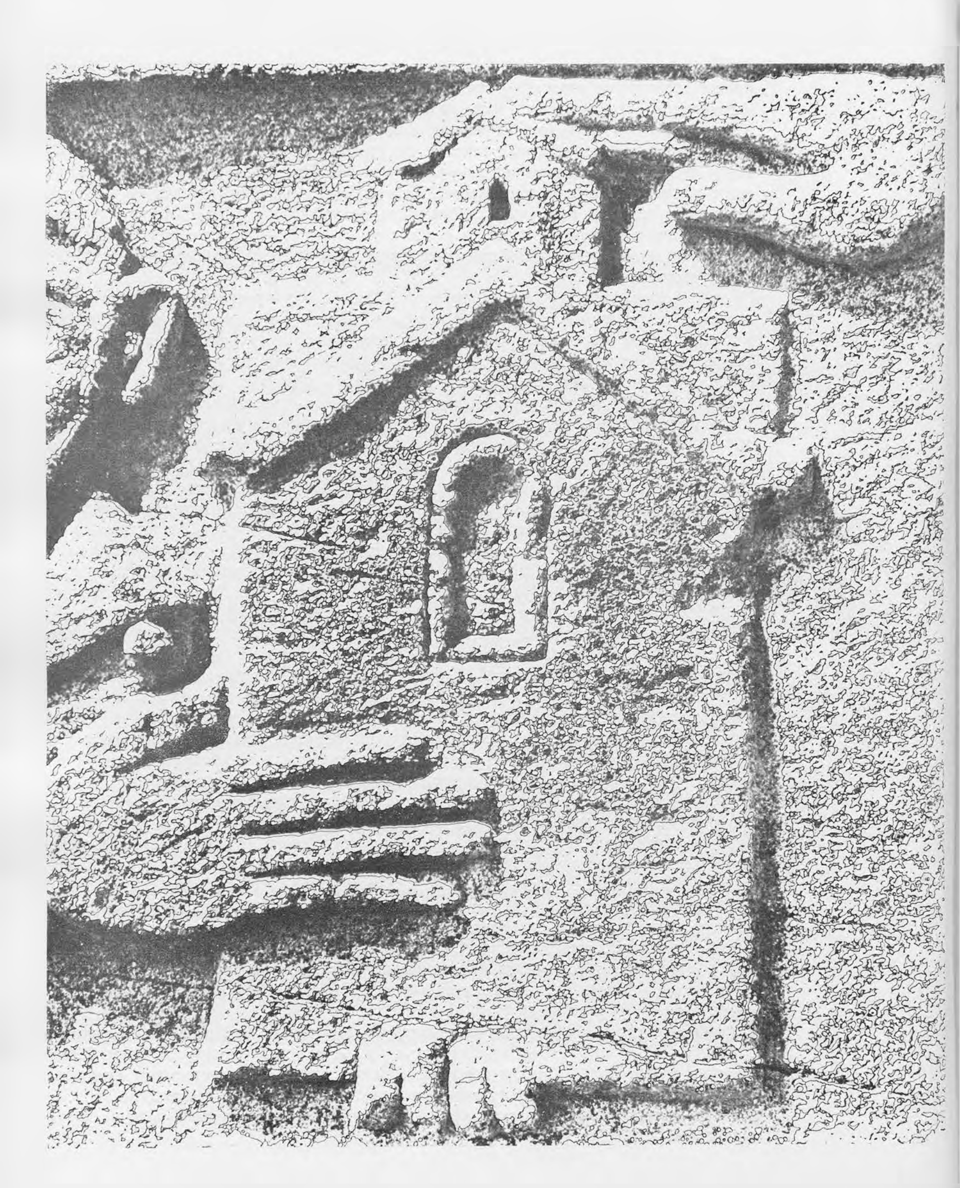
Большое разнообразие в передаче одной и той же темы, в данном случае темы вознесения-прославления, наблюдаемое в произведениях грузинской скульптуры, точных аналогий которым нет в искусстве других стран, свидетельствует о том, что художники-грузины, исходя из иконографических образцов, варьировали их в частностях; некоторые детали, как, например, кадильница и венец в руках летящего ангела, вместе в аналогичных сценах не изображаются. Таким образом создавались варианты местных иконографических схем. Это позволяет высказать мнение об определенном вкладе Грузии наряду с другими восточными странами, такими, как Сирия, Палестина, в формирование иконографии древнехристианского искусства.

Как показывает рассмотрение памятников раннего периода (V—VII вв.), единое направление в грузинской скульптуре еще не выработано, в ней одновременно сосуществуют разные моменты. С одной стороны, такие произведения, как рельефы Джвари, Мартвили, некоторые рельефы Атени, представляются примерами переосмысления пластических приемов и форм, связанных с эллинистической, позднеантичной традицией, отход от которых становится все более ощутимым с течением времени. Более или менее правильное воспроизведение скульптурных форм, пластическая моделировка фигур и лиц, отмеченные в джварских рельефах, постепенно утрачиваются на протяжении VII века в хронологически следующих за ними произведениях (рельефы Атени, Мартвили, рельеф из церкви Успения Сафарского монастыря).

С другой стороны, более многочисленную группу составляют рельефы, характеризующиеся плоскостностью и графичностью (рельефы Квемо-Болниси, Эдзани, Тетри-Цкаро, рельефы ряда стел), в которых определяющим художественным средством является линия, в чем находят выражение местные, восточные тенденции.

Именно плоскостно-графическая тенденция выдвигается на первый план на протяжении VIII—IX веков.

II



Скульптура VIII—X веков

В эпоху первого расцвета искусства феодальной Грузии (VI—VII вв.) архитектура достигает художественной зрелости, классической завершенности, гармонической цельности и уравновешенности всех элементов. В последующий за этим период отмечаются напряженные поиски новых архитектурных композиций и форм.
Со второй половины VII века в истории Грузии наступают тяжелые времена, связанные с нашествием арабов. Претерпеваемые страной в это время экономические трудности отразились в какой-то мере на качестве построек, явились также одним из факторов, обусловивших замену тесаных квадров облицовки более дешевым строительным материалом, таким, как булыжник или рваный камень, с применением тесаных плит лишь в архитектурно значительных частях здания, а также для декоративных мотивов и сюжетных изображений. Но арабское владычество не смогло повлиять на органический ход развития грузинского искусства[1].
На протяжении VIII—IX веков в продолжительной и упорной борьбе с иноземными завоевателями крепло национальное самосознание грузинского народа. Освобождаясь от власти арабов, постепенно усиливаются и укрепляются самостоятельные феодальные княжества, которые выделяются на территории Грузии уже начиная с VIII века: Абхазети в Западной Грузии, Тао-Кларджети в южной ее части, Кахети в Восточной Грузии. В то время как центральная область была занята арабами (резиденция эмира находилась в Тбилиси), наблюдается некоторое перемещение культурных сил на периферию, и образовавшиеся здесь феодальные княжества становятся средоточием культурной жизни. Культура и искусство Грузии сохраняют национальную самобытность.
Века VIII—IX являются переходным этапом в развитии грузинского искусства. Он начинается уже со второй половины VII века и продолжается вплоть до середины X века, но в основном охватывает VIII—IX века и поэтому в научной литературе обозначается как период VIII—IX веков[2].

В архитектуре наблюдается многообразие решений, в начале периода часто еще неустоявшихся и незавершенных. Фасады церквей VIII—IX веков украшаются очень скупо; им свойственна максимальная простота решений. Орнаментальной резьбе не уделяется большого внимания, и лишь отдельные мотивы даются на навершиях окон, вокруг входов и т. д. Число фигурных изображений на отдельном здании также невелико. Единичные рельефы высекаются на плитах, служащих навершиями окон (Цирколи)[3], акцентируют вход (Телован)[4] или обособленно помещаются на плоскости фасада (Убиси)[5].

Так как большинство рельефов VIII—IX веков сохранилось не на первоначальных местах, сейчас трудно представить их место внутри общей композиции фасада. Но, несмотря на это, можно отметить, что в памятниках переходного времени не достигнута художественная завершенность решения фасадной скульптуры; часто фигурный рельеф, помещенный обособленно на плоскости стены, воспринимается как не связанная с другими элементами декора дополнительная вставка. Например, на восточном фасаде церкви в Убиси (IX в.) размещение плит с надписями и фигурным рельефом имеет случайный характер, не учитывающий их взаимную согласованность и уравновешенность на плоскости стены. Небольшая плита с изображением льва помещается рядом с сильно выступающим массивным навершием без композиционной связи с этим основным элементом декора. Характер фигурных изображений, решенных совершенно плоскостно, не способствует их рельефному выделению на поверхности стены.

Скульптура VIII—IX веков характеризуется упрощенной передачей сюжета. Это „эпоха достижения вновь наивного, примитивного миросозерцания“[6], когда на место в известной мере приближающегося к реальности воспроизведения человеческой фигуры выступает ее крайне условная, примитивная трактовка. Подражательная передача объемных форм, отмеченная в ряде произведений предыдущего периода, уступает место плоскостному, намеченному только лишь линиями изображению.

Указанная стадия выражена как в скульптуре малых форм, так и в рельефах, помещенных на фасадах церквей. Объемность в этих рельефах полностью отсутствует. В камне вырезано общее, схематичное очертание фигур приемом выемки фона вокруг них; при этом края изображения угловато срезаны к фону, а поверхность рельефа, на котором детали обозначаются процарапанными линиями, остается ровной (изображения львов на церквах в Убиси[7] и Армази Ксанском[8]).

Этот же прием силуэтного вырезывания, создающий невысокий по отношению к фону рельеф фигур, используется и в многосоставных сценах, изображенных, в частности, на плите, вставленной в южную притолоку западного входа церкви в Телован[9]. Здесь нельзя говорить о художественно организованной, законченной композиции, так как поверхность прямоугольного поля мастер заполняет разномасштабными, не согласованными между собой элементами, рядом со сценами из маленьких фигур предоставляя значительное место орнаментальному мотиву изгибающегося стебля с очень крупными полулистами. Сюжетное изображение не выделено как основное, оно равноценно орнаментальному. Орнамент даже превалирует над изобразительными элементами из-за своего крупного масштаба. В принципе заполнения поверхности рельефа явственно выступает ковровое начало. На это указывает и размещение небольших декоративных элементов — отдельных листиков — в местах, не заполненных основным узором.

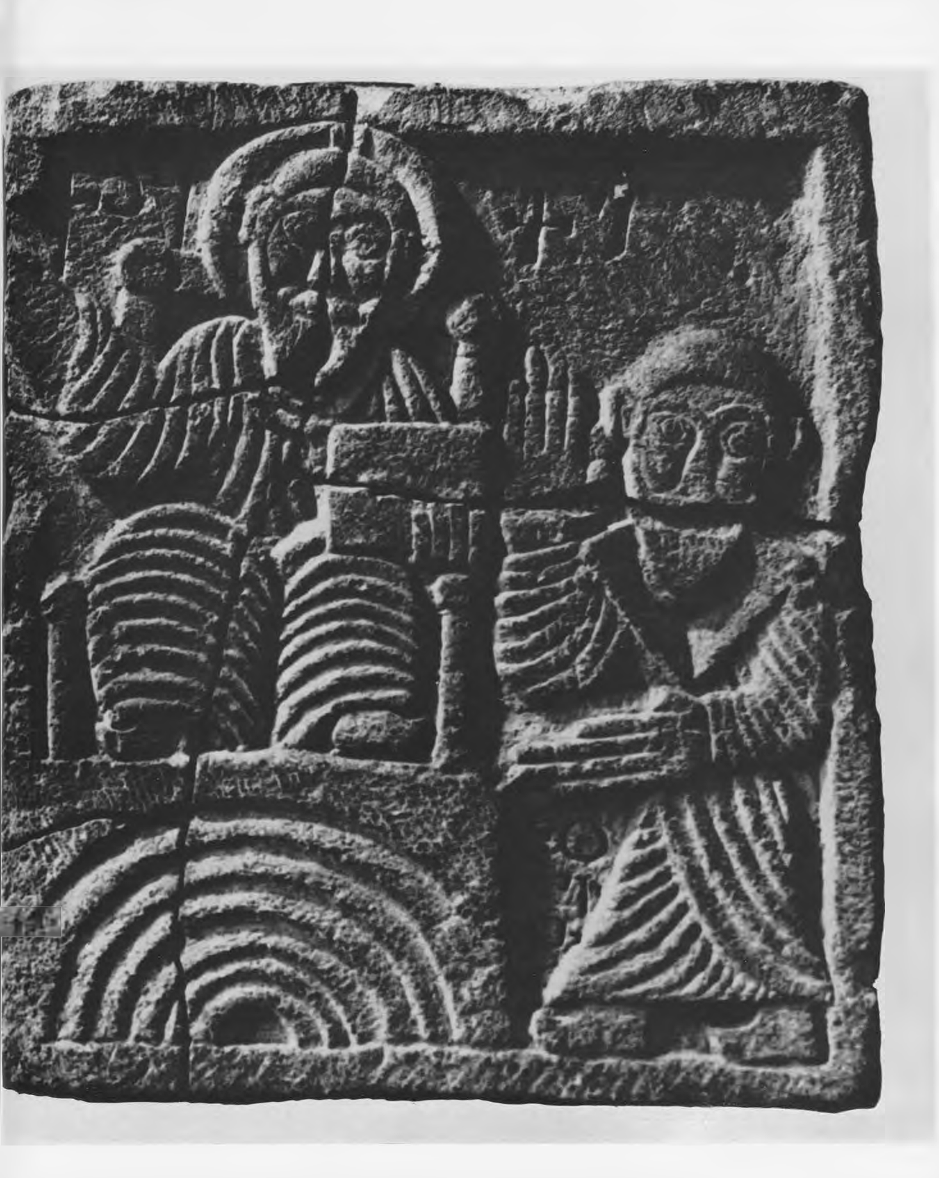
Рельеф сохранился плохо, так что изображения можно восстановить только в общих очертаниях и не всегда точно. В левом углу во всю вышину поля изображены причудливое, напоминающее пальму дерево с плодами и два зверя по сторонам; представленные в вертикальном положении, они как бы тянутся к плодам. Это безусловно мотив древа жизни, воспринятый христианством от языческого искусства. Две остальные сцены занимают лишь верхнюю часть плиты, так как в нижней части

62
Рельеф стелы
из Усанети.
791—802 гг.



66





63 —
Ашот куропалат
с моделью храма.
Рельеф из Опизы.
IX в.

64
Рельеф западного
входа церкви
в Телowани.
VIII—IX вв.

помещен орнаментальный мотив. Смысл первой из них не совсем ясен, и ее толкование нами дается лишь как предположение. Стержень сцены составляют крест с удлиненным нижним рукавом и рыба под ним, а с обеих сторон симметрично расположены человеческие фигуры и, наконец, львы. Рыба, как известно, являлась символом Христа в древнехристианском искусстве [10], а в сцене распятия в некоторых случаях крест заменял изображение самого распятого Христа [11]. Исходя из этих моментов, представляется вероятным толковать данную композицию как символиче-



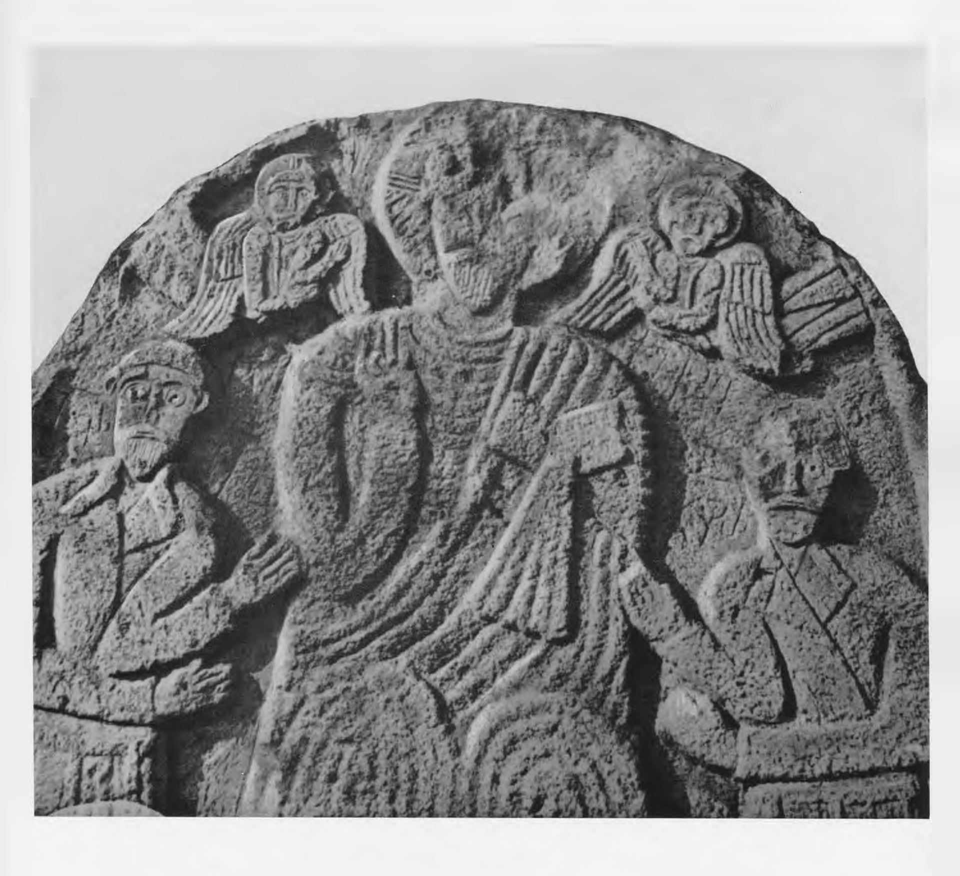
ское изображение распятия. Замыкающие сцену львы — необычный для нее мотив; возможно, художник их изобразил по аналогии с помещенной рядом композицией „Даниил во рву львином", представленной в обычной редакции (два вставших на задние лапы льва стоят по сторонам человеческой фигуры). Если только подобная расшифровка отдельных сцен является правильной, то намечается и символическая связь между ними. С распятием Христа — символом спасения человечества — сопоставляется как ветхозаветная параллель спасение пророка Даниила, брошенного в яму на съедение львам, то есть символ воскресения [12]. Перекликается с ними по содержанию и мотив древа жизни, толкуемый в христианском искусстве как источник вечной жизни. Это только лишь попытка вникнуть в содержание данного рельефа, поскольку и в других случаях расшифровка содержания и смысловой связи изображений средневекового искусства для современного зрителя часто затруднена.

Вообще в произведениях скульптуры переходного периода в передаче сюжетов Священного писания часто наблюдается сохранение черт древней, раннехристианской иконографии, что свидетельствует об устойчивости древних традиций в Грузии. Так, согласно древним изводам, на плите алтарной преграды из Гвелдеси в сцене „Распятие" Христос одет в длинную рубашку - колобий, в композиции стелы Усанети крещение Христа происходит в купели и он представлен юным и др.

Основным памятником для понимания характера скульптуры переходного периода является рельеф из Опизы, который первоначально помещался на южном фасаде главной церкви Опизского монастыря [13]. Представленного на нем ктитора в светском одеянии, обозначенного надписью именем Ашот, исследователи совершенно справедливо идентифицируют с Ашотом Великим куропалатом, вторичным строителем Опизы [14], на основании чего рельеф точно датируется первой третью IX века (826 г. – год смерти Ашота куропалата).

Рельеф из Опизы [15] представляет собой одну композицию, высеченную на двух плитах. На одной из них представлен ктитор Ашот с моделью церкви в вытянутых руках. На второй плите изображены две фигуры: восседающий на троне Христос и рядом в позе моления — фигура в светской одежде, обозначенная именем Давид. Е. С. Такайшвили предполагает, что это изображение библейского царя и пророка Давида, потом-

65
Рельеф тимпана
из Боржоми.
IX в.



66
Прославление
Богоматери.
Рельеф храма
в Надарбазеви.
X в.



67
Ангелы.
Рельеф навершия
из храма
в Надарбазеви.
X в.



68
Бегство в Египет.
Рельеф из церкви
в Кваиса-Джвари.
X в.



69
Пророк Иона
и ктитор.
Рельеф из церкви
в Кваиса-Джвари.
X в.



ками которого считали себя грузинские цари рода Багратиони. Включая его фигуру в сцену, художник подчеркивал преемственность и божественное происхождение царской власти рода Багратиони, представителем которого был Ашот Великий.

Опизский рельеф представляет сцену преподнесения ктитором модели церкви Христу, который благословляет ее. Подобная композиция была широко распространена в средневековом искусстве, и смысл ее символичен — она означала, что церковь возведена во славу Христа.

Внутри композиции взаимосвязь фигур передана совершенно условно: боковые фигуры мастер мыслил обращенными к центральному изображению Христа, но так как при изображении ног в профиль туловище и голова показаны фронтально, каждая фигура воспринимается обособленно, и лишь условная жестикуляция связывает их. Органическая целостность композиции не достигнута, в ее построении не соблюдается равновесие частей: на одной плите, где представлена фигура Ашота, больше свободного фона, тогда как вторая плита плотно заполнена двумя фигурами. Поясняющие изображения надписи не продуманы как художественный элемент композиции.

В опизском рельефе мастер не решает задачи художественно-композиционного порядка, а лишь обозначает на камне определенное содержание, причем дается не реальное воспроизведение действия, а как бы фиксация сюжета. Следствием этого является диспропорция фигур, в которых скульптор акцентирует основное — голову и руки, увеличивая их. Экспрессивное выделение отдельных частей фигуры служит эмоциональному акцентированию содержания. Особенно подчеркнута своим размером десница Христа, которая переходит на другую плиту и касается модели церкви в руках ктитора. Посредством этого приема подчеркивается значение жеста благословения и вместе с тем концентрируется внимание на Ашоте как на строителе церкви.

Рельеф, в сущности, представляет собой линейный рисунок на камне и характеризуется плоскостно-графическим решением. Изображение слегка приподнято от фона, поверхность рельефа плоская, края резко срезаны. Плоскость фона и плоскость поверхности рельефа параллельны, и изображения как бы включаются между этими плоскостями. Поверхность проработана графическими средствами, равномерно прорисована врезанными линиями, рисунок которых имеет условный, орнаментальный характер. В этом отношении показательно, что линии совершенно одинаково обозначают как складки одежды, так и основание трона Христа[16]. Созвучие линий орнаментального рисунка служит объединяющим поверхность рельефа моментом.

Изображение фигуры, передача ее форм не стояла перед мастером как самостоятельная задача, он лишь в общих чертах, примитивно обозначает ее очертание. Не занимает его и проблема правильной передачи постановки фигуры, ее движения, соотношения частей тела. Следствием этого является отмеченная выше условность в постановке фигур. На голове, данной en face, уши представлены распластанными. Тут же укажем на такую деталь, как правая нога Ашота, которая как бы плоско вырезана и приставлена к фигуре.

Передан один условный тип лица: широкое у висков, оно сильно суживается к подбородку, на котором борода обозначена процарапанными линиями, характерны грубые черты и низкий лоб.

Человеческая фигура для опизского скульптора лишь „условный знак".

Эта же стилистическая ступень описательной передачи сюжета выражена на тимпане из Боржоми[17], хотя, в отличие от опизского рельефа, здесь поле заполнено симметричной композицией с выделением центрального изображения сидящего Христа, занимающего всю вышину тимпана и превосходящего по величине остальные фигуры. С обеих сторон стоят персонажи в светских костюмах (исторические лица) в позе моления, а в верхней части также симметрично расположены маленькие фигуры летящих ангелов. Несмотря на симметричное решение сцены с акцентированием изображения Христа, в сторону которой направлены жесты светских лиц, из-за

70
Лев.
Рельеф из Касагина



71
Ашот Кух.
Скульптура
из храма в Тбети.
X в.

72
Ктиторы.
Рельеф навершия
из храма в Петобани.
X в.







51
Храм в Кумурдо.
964 г.
Общий вид храма
с востока

условной фронтальности фигур их композиционная связь остается внешней; туловища и головы боковых фигур даны фронтально при профильном изображении ног.

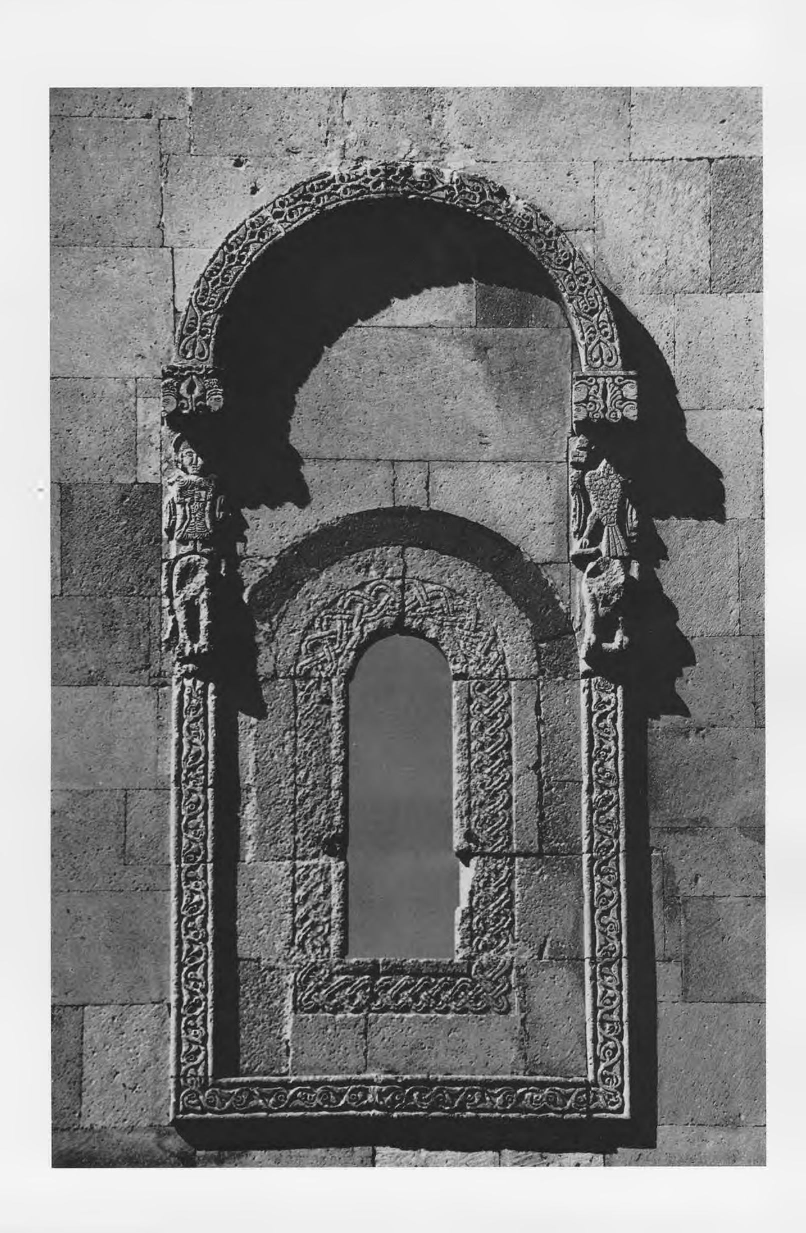
Рельеф довольно плотно заполняет повышенное поле тимпана, а свободные места мастер использует для надписей, процарапывая их на фоне без осмысления их художественной роли внутри композиции.

Все фигуры даны в одной плоскости, которая параллельна плоскости фона. Их силуэт как будто вырезан и положен на фон сверху. Там, где нельзя было избежать пересечения разных плоскостей, как, в частности, при изображении рук поверх туловища, объемы даются не выступающими на основной поверхности, а помещаются в общей для всей фигуры плоскости, выделяясь на ней врезанными контурами и лишь легким снижением поверхности рельефа в эту сторону. У автора рельефа отсутствует ощущение пространственных соотношений между отдельными частями изображения, результатом чего является и условное, неестественное расположение рук, что особенно бросается в глаза у боковых фигур, обе руки которых, обращенные в сторону Христа, даны в одной плоскости.

Указанные моменты сближают тимпан из Боржоми с опизским рельефом, так же как статичность фигур и примитивность их очертания. Перекликается с фигурами опизского рельефа, не повторяясь, общий тип лица, для которого характерны грубые черты, низкий лоб и увеличенная нижняя часть. Рот и здесь обозначен ровно прорезанной линией, уши приставлены к голове[18]. Примитивным лицам в этих рельефах присуща определенная наивная выразительность.

В рельефе из Боржоми общая выразительность и экспрессивность композиции достигнута подчеркиванием контраста между строго центричной фигурой Христа и обращенными к нему светскими лицами, в позах которых при всей их условности выражено робкое поклонение.

74
Окно восточного
фасада храма
в Кумурдо





76
Рельеф
Георгиевского собора
в Юрьеве-Польском
XIII в.

Передняя плоскость рельефа проработана графическим рисунком. Прямолинейный в обозначении ровных складок одежды светских лиц, как бы сдерживаемый необходимостью передачи реальных форм их костюмов, рисунок свободно развивает декоративно осмысленное орнаментальное течение линий на поверхности одеяния Христа. На данной стадии развития существенное значение в передаче сюжета приобретает подчеркивание экспрессии, диспропорциональное увеличение отдельных частей фигуры — головы и рук — отмечаемое в опизском рельефе. В искусстве чеканки по металлу выразительным примером экспрессивного решения может быть икона „Преображение" из Зарзмы (886)[19], которая перекликается с рельефами из Опизы и Боржоми и по графически-орнаментальному характеру проработки поверхности, хотя орнаментальный рисунок в ней приобрел большую художественную законченность, а в изображении фигур видно продвижение вперед по сравнению с примитивностью фигур указанных произведений.

Характерный для VIII—IX веков непластичный подход, когда смысловая передача сюжетного содержания в камне дается примитивным прочерчиванием линий, то есть рисунком, и притом рисунком, в значительной своей части декоративно-орнаментальным, ярко выражен наряду с фасадными рельефами в произведениях скульптуры малых форм — в изображениях на стелах и рельефах алтарных преград. В стеле из Усанети[20] примитивно обрисованные фигуры просто прочерчены на поверхности камня и, таким образом, составляют вместе с фоном одну плоскость. На плитах алтарной преграды из Гвелдеси[21] изображение дано невысоким рельефом, но это обстоятельство, как и в рассмотренных примерах фасадной скульптуры, не нарушает впечатления орнаментальности, которая в гвелдесских рельефах усиливается ковровым решением композиции: одна плита плотно заполнена расположенными в два яруса фигурами и сценами, на другой плите совмещены рядом стилизованное изображение птицы и декоративный мотив.

В этих произведениях выступает отмеченный при разборе рельефа из Теловани принцип коврового заполнения поля, равнозначность орнаментального и фигурного изображений, помещаемых рядом без дифференциации их функций. Примитивный, схематический рисунок характерен для искусства этого времени, в котором изображение человеческой фигуры не составляет самостоятельной ценности, а является своего рода условным знаком, посредством которого раскрывается содержание сцены.

Скульптура VIII—X веков

76
Олицетворение
неба.
Рельеф в нише
восточного фасада
храма в Кумурдо

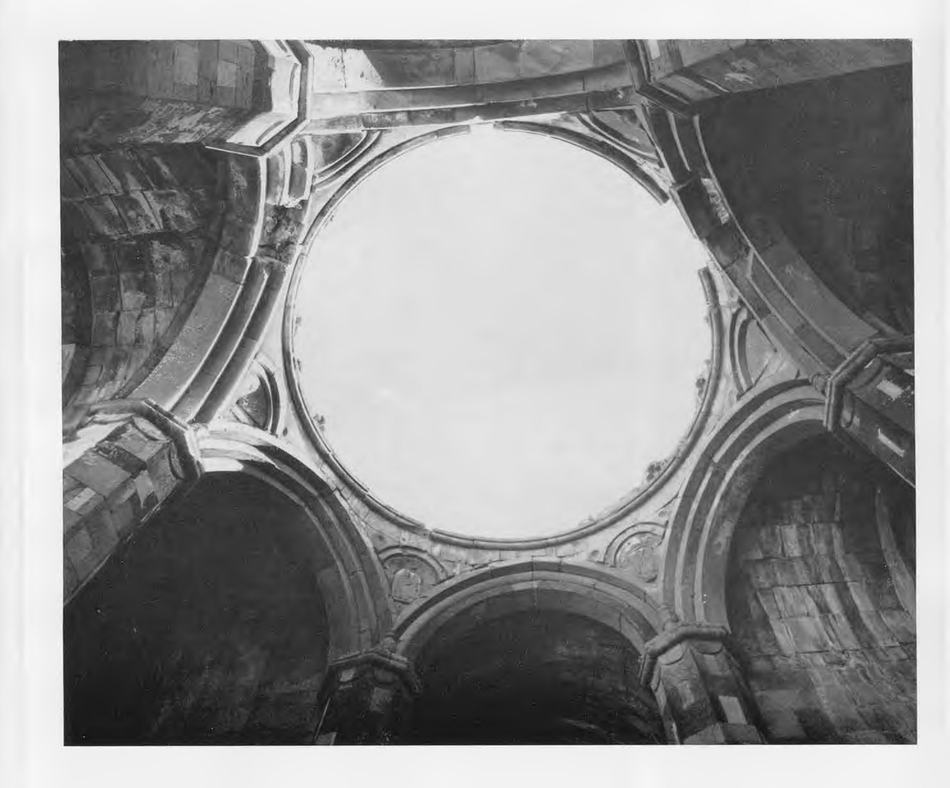
77
Олицетворение
земли.
Рельеф в нише
восточного фасада
храма в Кумурдо



78
Голова Евы.
Рельеф в нише
северного фасада
храма в Кумурдо

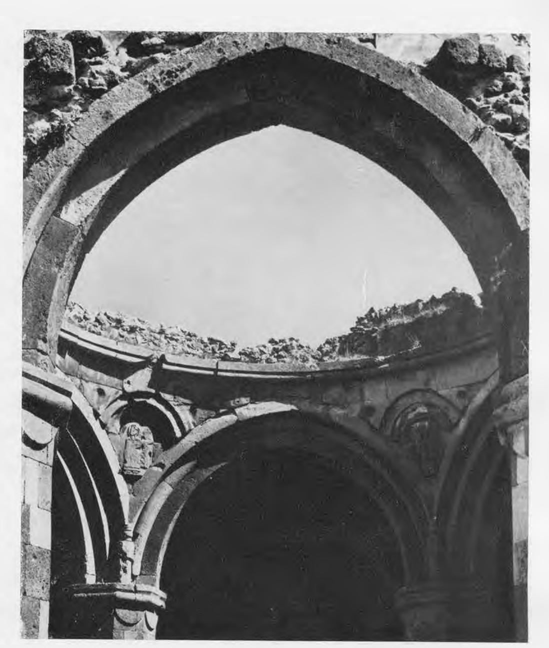


79
Подкупольное
кольцо
храма в Кумурдо





80
Церковь в Конке (Франция). Внутренний вид купола XI в.



81
Подкупольная арка и тромпы. Храм в Кумурдо

Характер скульптуры переходного периода особенно ярко выступает при сравнении с такими рельефами предшествующего времени, как, например, сцена „Вознесение креста" храма Джвари во Мцхета (конец VI в.) или изображение оленей в Атенском Сионе (VII в.), в которых обращает на себя внимание гармоническая завершенность композиции, изысканность форм, плавный и тонкий рисунок, создающий линейный ритм целого. В этих рельефах есть пластическая передача фигур, что, как было отмечено выше, являлось результатом переживания эллинистических традиций.

В рельефах VIII—IX веков с их плоскостным характером отмечается полный отход от иллюзии пластической моделировки форм. Плоскостно-рисуночное решение, правда, намечается уже гораздо раньше, в памятниках раннехристианского периода (рельефы в Квемо-Болниси, Эдзани — VI в. и др.), но в VIII—IX веках этот стиль восторжествовал. Скульптура как бы отбрасывает богатство и многообразие старых средств художественного выражения. Но вместе с тем происходит освобождение и от трафаретных форм и композиций, и в этом следует видеть начало исканий нового. Эта переходная стадия примитивности исполнения сюжетных композиций расчистила почву и создала основу для поступательного развития скульптуры.

Аналогичный этап „примитивности" характерен для развития скульптуры у народов Западной Европы на этом же хронологическом отрезке времени (VII—IX вв.); это дороманское искусство, так называемое „раннее искусство", в первую очередь искусство периода Меровингов и Каролингов. Р. Хаманн-Маклин удачно определяет эту

стадию как допластичную манеру передачи форм. Произведения этого примитивного плоскостно-графического стиля, распространенные по всей территории Западной Европы, показывают поразительную общность. В нем находят продолжение художественные традиции дохристианского орнаментально-декоративного искусства местных племен эпохи Великого переселения народов.

Примеры встречаем в Германии (Бонн, Музей, плита алтарной преграды из Гондорфа, раннекаролингское время. Рельеф из Хорнхаузена с изображением всадника, VIII век), Испании (Квинтанилла лас Виньес, рельеф со „Славой Христа", Сан Педро де Наве, рельеф „Жертвоприношения Авраама" на капители, конец VII — начало VIII в.), Италии (Чивидале, Пеммо-алтарь, ок. 740 г.; Чивидале, плита патриарха Зигвальда, 762—786 гг.) и др.[22].

Как характерные черты выступают: примитивный рисунок фигур, силуэтное изображение на вынутом фоне, который тянется параллельно передней плоскости рельефа; для внутренней проработки используются врезанные на поверхности линии или насечка. Изображения даны или фронтально, или в чистый профиль. Наблюдается любовь к коврово-орнаментальному заполнению поля и линейно-орнаментальной разработке поверхности. Это плоскостно-орнаментальное искусство, в котором выступает геометризация и деформация органических форм.

Указанные грузинские и западноевропейские рельефы не являются в специфическом понимании произведениями пластического искусства, но от этой допластической стадии, как в Западной Европе, так и в Грузии, берет начало поступательный, органический процесс постепенного освоения пластических, объемных форм изображения. В Грузии этот процесс имеет место на протяжении X—XI веков[23].

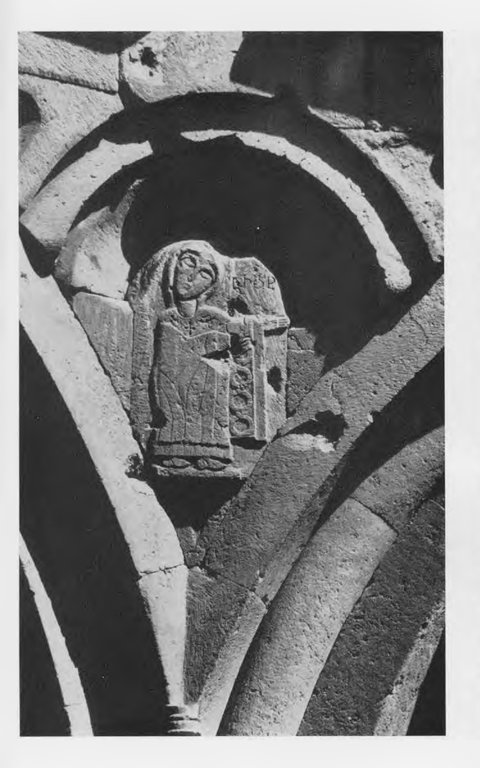
В истории Грузии X век — период борьбы за воссоединение обособленных феодальных единиц в единое централизованное государство[24]. На протяжении X века после изгнания внешних врагов неуклонно растет экономическое благосостояние Грузии, усиливаются феодальные княжества. Развитие экономики, торговли, расширение хозяйства вызывали необходимость более тесного сближения разных районов страны, преодоления феодальной раздробленности. Борьба за гегемонию и расширение своих владений, которую вели отдельные княжества между собой, в сущности, была направлена в сторону объединения Грузии, которое осуществилось на рубеже X—XI веков. Процесс объединения способствовал общему подъему культуры и искусства, особенно интенсивно проявившемуся со второй половины X века. Процветание страны отразилось и в широком масштабе строительства. В архитектуре усиливается интерес к проблеме декоративного оформления здания, и в связи с этим постепенно увеличивается роль орнаментально-декоративной резьбы в украшении стен церквей, облицованных ровными рядами кладки из тесаных квадров. В декоре фасадов очень часто используются также и фигурные рельефы, которые встречаются как на высокохудожественных архитектурных сооружениях, так и на рядовых постройках. Широкое распространение фасадной скульптуры характерно для памятников южных районов Грузии — Джавахети, Месхети, Шавшети, Кларджети и Тао. Значительные композиции фасадных рельефов сохранились в крайней северной горной провинции Грузии — Раче — и в районе Кударо, исторически связанном с Рачой и входившем в ее территорию, а также в других районах Грузии. По сохранившемуся материалу, относящемуся часто к отдаленным друг от друга районам, видно, что использование фигурных рельефов для украшения фасадов здания в X веке получает большое распространение по сравнению с предшествующими столетиями (VIII—IX вв.), что само по себе свидетельствует об усилении интереса к скульптурному изображению.

Плоскостное решение изображения все еще продолжается в первой половине X века, сохраняясь в ряде рельефов и во второй половине столетия.

Условная плоскостность характеризует фигурные рельефы памятников района Кударо, Надарбазеви и Кваиса-Джвари[25]. Фигурная скульптура в Надарбазеви представлена

82
Подкупольная арка
и тромпы.
Храм в Кумурдо





83
Ктитор.
Рельеф
подкупольного
тромпа храма
в Кумурдо



84
Ктитор.
Рельеф
подкупольного
тромпа храма
в Кумурдо

85
Внутренний вид
южного портика
храма в Кумурдо





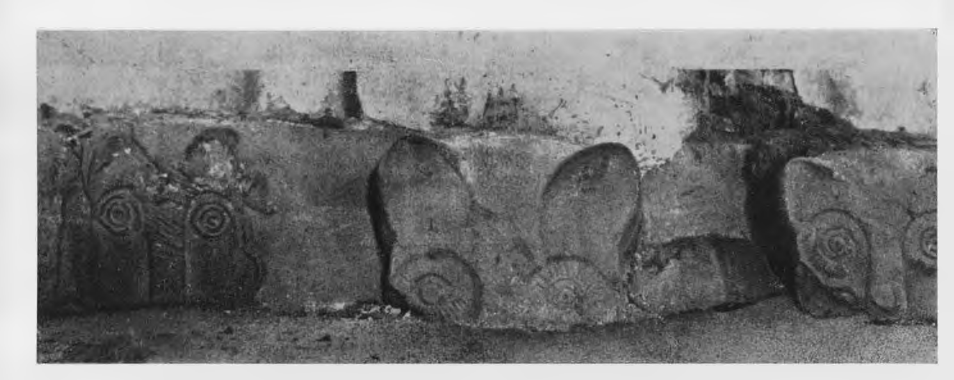
86
Ангел.
Рельеф интерьера
южного портика
храма в Кумурдо



87
Ангел.
Рельеф интерьера
южного портика
храма в Кумурдо

88
Рельеф базы предапсидного устоя церкви в Земо-Крихи. X в.

изображением льва на угловом камне карниза, двумя навершиями (на одном — двуглавый змей, а на другом — полуфигуры ангелов), а также сюжетной сценой „Прославление Богоматери". В сцене изображены сидящая Богоматерь, поддерживающая младенца Христа, и слетающие к ней ангелы, размещение которых не создает художественно законченной композиции. Мастер крайне условно передает позу сидящей фигуры, разворачивая верхнюю и нижнюю части туловища в одной плоскости; трон Богоматери вовсе не обозначен. Результатом отсутствия пространственных представ-



лений и ощущения объемности форм является неестественная распластанность ног с широко расходящимися коленями и совершенно рудиментарными, малюсенькими ступнями. Условно решены и фигуры ангелов, фронтальные головы которых органически не связаны с изображенным в профиль туловищем, а как будто приставлены к нему.

В Кваиса-Джвари рельефы высечены на отдельных прямоугольных плитах (размер плит в среднем: длина — приблизительно 1 м, высота — приблизительно 0,5 м). Изображены светские персонажи, новозаветная сцена „Бегство в Египет" и ветхозаветная история Ионы. Сцена из жизни пророка Ионы, решенная до крайности сжато, дана в редком иконографическом изводе: чудовище, которое поглотило Иону, представлено в виде змея с извивающимся туловищем и двумя головами[26]. Одна из голов чудища поглощает Иону, а другая изрыгает его — из пасти выступают голова и руки пророка. Таким образом, здесь в одном изображении объединены два основных момента истории Ионы: поглощение чудовищем и чудесное освобождение из его чрева, сцена как бы превращена в краткий символ. Рядом с историей Ионы представлен ктитор с моделью церкви в руках.

В подобном объединении выражено определенное символическое сопоставление: моление ктитора о спасении души подкреплено аналогией из Священного писания, повествующего о спасении богом Ионы.

В рельефе „Бегство в Египет" все фигуры: Мария с младенцем на коленях верхом на осле, держащий поводья ангел и замыкающий шествие Иосиф — представлены в условно-статичных позах. Животное изображено в профиль, а движение человеческих фигур в определенном направлении, диктуемом содержанием сцены, выражено условно — жестикуляцией, профильной постановкой ног при полной фронтальности туловища и головы. Каждое изображение, в сущности, обособлено, и замкнутость контура нарушается только в фигуре Иосифа, в диспропорционально увеличенной руке.

Рельефы этих двух памятников одного района стилистически близки, что позволяет предположить их выполнение представителями одной каменотесной мастерской. Высеченные на твердом камне красноватого тона изображения довольно сильно повышены по отношению к фону (от 2 см до 4,5 см). Высокий рельеф вообще сам по себе не означает преодоления плоскостного подхода, который сохраняется и в данных изображениях, так как края рельефа срезаны под углом, а верхняя плоскость проработана графически. Но сильная повышенность придает фигуре в целом и ее формам массивность, ощущение характера монументальной работы в камне. Сходство видно в лицах, очертание которых, широкое в верхней части и сильно суживающееся к подбородку, продолжает приемы, распространенные в VIII—IX веках.

Линии складок выполнены приемом косого двустороннего среза. Этот прием, который наряду с прочерчиванием линий использовался и мастерами предшествующего времени, также сохраняет графический характер проработки передней плоскости рельефа. Складки в основном переданы равномерными рядами прямых линий, проложенных довольно широко. В фигуре Богоматери из Надарбазеви у колен линии ломаются под углом и прямо спускаются вниз, создавая, таким образом, геометризированный рисунок, в отличие от округлых линий у ног фигуры Христа в опизском рельефе или в тимпане из Боржоми. В рисунке складок этих рельефов X века больше схематичности и геометризированности.

Непластичное решение показывают рельефы ряда памятников X века — Азаврети, Бурнашети, Шепяк и др. На восточном фасаде церкви в Шепяке[27] помещались рядом две плиты. Хотя на одной из них, на которой представлены Христос и фигура с воздетыми руками, изображения даются высоким рельефом, в них отсутствует ощущение объемности и выражен плоскостной подход, как и в фигурах ктиторов на второй плите, выполненных низким рельефом. Сопоставление этих двух изображений ясно показывает, что высота рельефа, если ей не сопутствуют другие моменты, не определяет скульптурность фигур.

В произведениях X века продолжается линия экспрессивного подчеркивания отдельных частей изображения. Этот момент отмечается в рельефе из Кваиса-Джвари, в Шепяке он выражен в увеличении благословляющей десницы Христа.

В X веке наряду с плоскостно решенными рельефами создаются произведения, свидетельствующие об определенных сдвигах в сторону развития объемных, пространственных представлений в скульптуре.

Этапное значение в этом процессе имело высвобождение фигуры от сковывающего воздействия плоскости поверхности рельефа. Изображение уже не ограничено двумя параллельными плоскостями — плоскостями фона и поверхности, между которыми оно раньше вписывалось. Края рельефа сильно закругляются, фигура выступает по отношению к фону в виде объемного, выпуклого блока. Подобная передача фигуры нерасчлененными геометризированными объемами является первым шагом в процессе освоения скульптурности, так называемой архаической ступенью скульптурности, которая характерна для грузинской пластики X века.

Эта архаическая ступень скульптурности проявилась уже в первой половине X века, о чем свидетельствует рельеф из Тбети, изображающий Ашота Куха — строителя Тбетского храма[28]. Выполнение рельефа падает на первое двадцатилетие X века (Ашот Кух умер в 918 г.).

В крупной фигуре ктитора, изображенной во весь рост, объем как бы прорывает плоскость — выпуклый блок фигуры сильно выступает по отношению к фону. Фигура производит впечатление округлой колонны, приставленной к стене, но мало связанной с последней. Края рельефа настолько сильно закруглены, что трудно определить границу его поверхности.

Массивная фигура, из общего блока которой не выделены отдельные формы, характеризуется утяжеленными пропорциями и статичностью позы. Изображение уже не



89
Храм в Вале.
X в.
Общий вид храма с востока

распластано в плоскости, как в опизском рельефе. Здесь видно стремление скульптора представить плечи и голову фигуры в повороте, хотя мастер все еще не может выйти за границы условности. Реально существующая светская одежда воспроизводится не только в общих формах, но и в рисунке деталей. В частности, на поверхности обозначен рисунок ткани: орнаментальные узоры на нижней одежде, а также изображения животных, разбросанные на плаще.

Рельеф из Тбети, в котором явственно выражено преодоление плоскостности,— прогрессивный для своего времени памятник, предвосхищающий дальнейшее развитие. В скульптуре первой половины X века в основном все еще превалирует плоскостной подход, переход же к пластической передаче изображения обозначается в памятниках середины и второй половины X века. Ярко выражена архаическая ступень скульптурности — подчеркнутая блочность фигуры — в произведениях чеканного искусства, таких, например, как Ишханское распятие 973 г.[29].

Решение фигур в виде объемно выступающих блоков характерно для рельефов, помещенных на фасадах церквей середины и второй половины X века — Цкарос-Тави, Долис-Кана[30], Вале и др.

В произведениях X века дает себя чувствовать осознание мастером пространства как необходимого условия для выявления пластических ценностей. На фрагменте плиты из окрестностей Сухуми[31] (середина X в.; скульптура малых форм) фигуры как бы помещены в ниши, вследствие чего плоскость фона не подчеркнута. И этот момент и такие детали, как постановка ступней ног в глубину при фронтальности фигуры, изображение рук в ракурсе, служат преодолению плоскостности.

Определенную роль играет подчеркивание глубины в рельефе из Петобани с изображением ктиторов: мужчина и женщина поддерживают модель церкви, высеченную в центре плиты. В рельефе из Петобани фон представляет собой не ровную пло-

скость, как обычно, а его поверхность проработана линиями, как бы обозначающими помещенный позади фигур занавес. Передача складок занавеса дается посредством ступенчатого наслоения плоскостей друг на друга, которые около поднятых рук создают впечатление откинутой драпировки.

Объемное ощущение проявляется и в проработке края занавеса фестонами. При передаче складок плаща фигуры также дано ступенчатое расположение складок. Таким образом, в этом рельефе плоскость фона не ограничивает изображение, а наоборот, характер проработки фона направлен в сторону создания иллюзии глубины. Между фоном и поверхностью рельефа наслоения складок как бы образуют дополнительные плоскости.

Здесь именно в подобной трактовке фона выявилось стремление мастера преодолеть плоскостность изображения и внести в него ощущение глубины. Что касается самих фигур, в их выполнении пластические моменты все еще не выражены.

Произведения фасадной скульптуры X века объединяются общностью подходов, которые выступают в решении отдельных композиций и трактовке самых фигур, а также в распределении фигурных рельефов на фасадах здания.

Творческие усилия скульпторов в первую очередь направлены в сторону подчеркивания общей объемности изображения. Композиционное построение рельефов не выступает как художественно осознанная задача. Рельефная композиция отличается примитивностью: статичные фигуры обычно располагаются рядом таким образом, что каждая из них воспринимается в какой-то мере изолированно. Изолированность сохраняется даже в тех случаях, когда фигуры связаны между собой каким-то определенным действием, как в сцене „Бегство в Египет“ из Кваиса-Джвари или в рельефах Шепяка и Петобани, где два ктитора вместе поддерживают модель церкви.

Фигура характеризуется оцепенелостью и скованностью позы, подчеркнутой фронтальностью (Шепяк, Долис-Кана, Вале). Мастера еще не умеют передать фигуры в повороте, разворот плеч в ракурсе (Кваиса-Джвари, Вале — фигуры на восточном фасаде и в тимпане южного входа). Условно передается поза сидящей фигуры (Богоматери из Кваиса-Джвари и Надарбазеви). Нерасчлененный, геометризированный абрис фигур обозначен лишь в общих чертах. Им свойственны тяжелые, приземистые пропорции, крупные головы, маленькие ступни, грубые застывшие формы. Так же общо переданы примитивные черты лица. Орнаментальный рисунок поверхности, отмеченный в рельефах VIII—IX веков, в большинстве произведений X века уступает место проработке одежды однообразными рядами в основном прямых или косо проложенных линий, которые не нарушают застылости и цельности общего блока фигуры.

Отмеченные черты особенно характерны для произведений архаической ступени скульптурности, так как грубые застывшие формы соответствуют изображению фигуры в виде малочлененного объемного блока.

В памятниках первой половины X века и в ряде произведений второй половины столетия характер размещения скульптуры на фасадах сохраняет связь с манерой предшествующего времени.

Фигурные рельефы изолированно помещаются на больших ровных плоскостях стен. Даже тогда, когда, как на восточном фасаде церкви в Цкарос-Тави[32], две плиты с фигурами помещены рядом, они художественно не связаны. Господствует гладкий массив стены, но на нем фигурные рельефы начинают выступать объемной массой. Плиты с фигурными изображениями особенно часто служат навершиями, акцентируя оконные проемы (в Петобани и в Шепяке на оконных навершиях представлены фигуры ктиторов, в Бурнашети и Азаврети — сцена „Даниил во рву львином“, в Пархали на одном навершии вырезана фигура льва, на втором — пара птиц по сторонам креста). В XI веке плиты с фигурными изображениями окончательно уступают место орнаментированным навершиям, а сам оконный проем обрамляется наличником с орнаментальной резьбой. Но этот прием оформления выявлен уже в памятниках X века.

90
Оформление окна
восточного фасада
храма в Вале



91
Богоматерь.
Рельеф
восточного фасада
храма в Вале



92
Всадник.
Рельеф
южного фасада
храма в Вале



93
Всадник.
Рельеф
южного фасада
храма в Вале



На протяжении X века сильно возрастает интерес к украшению фасадов храма декоративными элементами и орнаментальной резьбой.

Фигурная скульптура развивается по направлению осмысления ее как органической составной части общего оформления фасадов. Художественной цельностью декора обращает внимание храм в Кумурдо (964), выдающийся памятник средневековой грузинской архитектуры[33]. В общем впечатлении большую роль играет колористический эффект: на поверхности стен, облицованных плитами розоватого тона, переходящего в песочный и бледно-винный, выделяются детали из кроваво-красных камней.

Фигурные изображения архитектор использует для украшения главного, восточного фасада храма; но он не создает самостоятельных композиций, а включает их в оформление центрального окна, которое является основным элементом декора данного фасада. Каждая деталь художественно продумана. Сам проем окна подчеркнут орнаментированным наличником, резанным заподлицо со стеной. Вокруг выделено наружное обрамление, выступающее от поверхности кладки и завершающееся высоко поднимающейся аркой. Как прямоугольная часть обрамления, так и арка покрыты орнаментальной резьбой. Фигуры помещены в наружное обрамление под капителями арки. Это символы евангелистов: ангел и орел наверху, лев и бык под ними (все они имеют крылья). Орел и ангел даны невысоким рельефом, поверхность которого проработана условно прочерченными линиями. Условность особенно ощущается в фигурке ангела с непропорционально маленькими, тонкими руками и ногами и большой головой. Они почти совершенно не отличаются от графически прорисованных декоративных человеческих масок на капителях. Изображения льва и быка представляли выступающую вперед, но бесформенную массу (их морды теперь сбиты).

Следует отметить, что скульптурные искания эпохи в рельефах Кумурдо выражены не сильно. Графический характер выступает и в орнаментальной резьбе, которой присущи изящество и артистизм.

Пластичность в определенной степени ощущается в отдельных головах, которые помещены внутри треугольных ниш, прорезанных в толще стены по фасадам. На восточном фасаде две ниши симметрично расположены по сторонам центрального окна; бородатые мужские головы в их глубине сопровождаются надписями, как символы неба и земли. На северном и южном фасадах прорезано по одной нише в центре фасада. Южная ниша включает скульптурную голову Адама, сходную по типу с изображениями восточного фасада, ниша же северного фасада — голову Евы. Завершение ниш разработано в виде ракозины, и общий абрис помещенных в их глубине скульптурных голов хорошо приспособлен к воронкообразному раструбу ниши[34]. Даны они цельным объемом с суммарно намеченными грубоватыми чертами лица. Женская голова мягче, она более прочувствована в частностях: волосы вокруг головы ложатся округлой массой, выделяется округлость шеи и мягкий овал лица. Возможно, что это различие обусловлено образцами, из которых исходил мастер.

Изображение человеческих голов — один из излюбленных в средневековой скульптуре мотивов, истоки которого уходят в древние времена и связываются с изображениями человеческих масок в дохристианском, языческом искусстве. В средние века этот мотив встречается в Армении на фасадах Ахтамарского храма (X в.)[35], широкое распространение он получает в романской скульптуре Западной Европы, где человеческие (мужские и женские) маски охотно используются для оформления капителей, высекаются на фасадах храмов, то взятые отдельно, то составляя сплошные ряды. В разнообразной интерпретации предстает перед зрителем мотив человеческих голов в скульптурном декоре архитектуры Владимиро-Суздальской Руси (XII—XIII вв.)[36].

В Кумурдо фигурные рельефы занимают место и в интерьере здания. Плиты с изображениями светских лиц помещены в восточных подкупольных тромпах. Предполагают, что это царица Гурандухт (имя вырезано рядом с фигурой), мать грузинского царя Баграта III, и ее брат царь Леон. Представлены они в светской одежде.

94
**Св. Георгий
и св. Федор.**
Рельеф
западного фасада
храма в Вале



Застылостью характеризуется мужская фигура, изображенная фронтально, со сложенными на груди руками и ступнями ног, обращенными пятками внутрь. Но и в женской фигуре, представленной вполоборота с вытянутыми в сторону руками, движение не ощущается, так как вся поза передана условно.

Аналогичное расположение рельефов повторяется и в небольшой южной часовне, одновременной храму, а именно: каменные плиты с фигурами ангелов вставлены в углы переходов от арок, выделяющих внутренний квадрат, к своду.

При рассмотрении фигурного декора храма обращает на себя внимание определенный подбор изображений. На первый взгляд как будто не связанные друг с другом, в целом они, видимо, воспроизводили картину средневекового мироздания в виде кратких символов, а именно в аллегорических образах неба и земли (скульптурные головы восточного фасада) и в фигурах ангелов, связанных с небом; они посредники между небом и землей. Ветхий завет олицетворялся изображениями голов Адама и Евы, а Новый завет — символами евангелистов. Можно рассматривать в этой же связи изображения светских персонажей, представляющих самую последнюю, земную ступень иерархии[37].

В Кумурдо явно выражено стремление трактовать фигурный декор храма как определенное идейное целое. Именно этот подход находит развитие в фасадной скульптуре XI века.

Но в Кумурдо, в сущности, нельзя говорить о фасадной скульптуре в ее специфическом значении, так как основные крупные фигуры (фигуры ктиторов и ангелов) даны не на фасадах, а внутри здания. Изображения же на фасадах особенно не выделены. Грузинские зодчие X века охотно вводят орнаментальную резьбу в интерьер здания, украшая ею капители и базы устоев, пилястр и т. д. Что касается фигурных рельефов, для оформления архитектурных частей интерьера они применяются сравнительно редко[38]. Украшение интерьера храма фигурными рельефами было отмечено в Кумурдо. В церкви Гогюба рельефные фигуры также помещены в подкупольных тромпах. Аналогии указанному приему украшения тромпов скульптурными фигурами мы находим в романской архитектуре Франции: в церкви Конк (XI в.) фигуры ангелов помещены в тромпах квадрата средокрестья[39].

В грузинской архитектуре встречается и иной прием оформления интерьера фигурными изображениями. В церкви Земо-Крихи (последняя четверть X в.)[40] массивные головы животных, похожие на львиные, выступают на передней стороне баз приапсидных пилястр. На базе северной пилястры изображены три головы (средняя крупнее боковых), а на базе южной пилястры — только одна. Таким образом, алтарная апсида с обеих сторон была фланкирована изображениями животных.

Особо обращает на себя внимание то обстоятельство, что в Земо-Крихи пилястры как бы опираются на изображения животных, так как аналогии такому решению имеются в большом количестве в западноевропейской архитектуре романского периода, а именно в оформлении порталов церквей, где часто колонны и пилястры опираются на скульптурные фигуры животных, чаще всего на фигуры львов, которые симметрично фланкируют вход в храм. Но, в отличие от Земо-Крихи, обычно крупные фигуры животных изображены целиком, иногда даже выделенные в виде округлой скульптуры, и на их монументальных туловищах установлены колонны или пилястры: романские церкви XI—XII веков — св. Трофим в Арле, Сен Жиль, Амбрэн, Помпьер (Франция), церковь в Мариентале (Германия), собор в Модене, св. Зено в Вероне, св. Николай в Джорнико (Италия)[41]; в церкви Сен Жиль рядом с фигурами львов представлены и львиные головы.

Несмотря на различное композиционное решение, в обоих случаях — в произведениях средневековой Грузии и Западной Европы,— в сущности, выражен один и тот же принцип, подчеркнут тот момент, что животные являются несущими тяжесть пилястр (колонн).

95
Лев и бык.
Рельеф карниза
фасада
храма в Вале



96
Ангел.
Рельеф плиты
храма в Вале



97
Рельеф углового
камня карниза
храма в Вале

98
Рельеф углового
камня карниза
храма в Вале







99
Церковь в Корого. Общий вид храма с запада
X в.

В литературе дается толкование этих образов как побежденных демонов, обращенных на службу церкви [42]. Подобное объяснение их смыслового значения представляется возможным, так как момент подчинения может быть выражен именно в том, что животные несут устои. Но более явно выступает в этих расположенных попарно по сторонам входа животных их назначение как стражей, преграждающих непосвященным доступ в священное место [43]. Происхождение этой темы имеет корни в искусстве стран Древнего Востока, где расположенные попарно скульптурные фигуры животных ограждали вход в царский дворец [44]. Толкование изображений животных как стражей, охраняющих священное место (в данном случае алтарь), можно отнести и к земо-крихским рельефам. При этом возможно также связать их образы с древнейшими народными представлениями о священных культовых животных, которые продолжали жить и после распространения христианства.

Итак, в X веке в грузинском искусстве имеют место поиски принципов оформления интерьера церкви фигурной архитектурной пластикой, но основной все же остается фасадная скульптура.

В архитектурном памятнике Вале (последняя четверть X в.) определенно выступают, с одной стороны, тенденция осмыслить рельефы на фасадах здания как единый ансамбль и, с другой стороны, стремление связать фигурные изображения с орнаментальным декором. Правда, здесь не достигнуты органическая цельность и художественная законченность в решении этих проблем, которые получают дальнейшее развитие в XI веке.

Храм в Вале привлекает внимание уже количеством помещенных на его фасадах фигурных рельефов. Здание было основательно перестроено в XVI веке, но большинство рельефов сохранилось на первоначальных местах, что дает возможность представить общую картину распределения фигурной скульптуры [45]. На гладких нечлененых

100
Работы двенадцати месяцев.
Рельеф тимпана собора Сент-Урсин в Бурже.
XII в.

101 →
Карниз западного фасада церкви в Корого

массивах стен орнаментальный и фигурный декор сосредоточивался отдельными акцентами, подчеркивая в основном оконные и дверные проемы; особенно выделялись фигурные рельефы.
Восточный фасад решен симметрично; рельефная композиция, которая помещается над центральным окном под большим орнаментальным навершием, занимает на фасаде самое видное место. Боковые оконные проемы, расположенные симметрично, намного ниже центрального, украшены небольшими орнаментальными навершиями и изображениями расцветших крестов. Основным в оформлении фасада является, таким образом, центральная композиция с фигурным рельефом, для которого орнаментальное навершие служит обрамлением. Изображены Богоматерь с младенцем, по сторонам которой стоят архангел Гавриил и светское лицо — женщина, в надписи читается ее имя — Крави [46].
Все три входа в церковь были подчеркнуты фигурными композициями. На северном фасаде рельеф вырезан на архитраве входа (два льва по сторонам человеческой фигурки, под которой различается очертание еще какого-то животного. Возможно, что это сцена „Даниил во рву львином“). Что касается западного и южного входов, то



они получили особое оформление и выделяются на фасадах в виде порталов. Западный портал, расположенный по центральной оси фасада, выступает на фоне гладкой плоскости стены доминирующим декоративным акцентом. Портал сильно повышен по сравнению с самим дверным проемом, что придает ему парадный характер. Вход фланкирован декоративными полуколонками с базами и капителями, которые соединены аркой. Орнаментальной резьбой покрыта не только арка, но и поле тимпана под ней. Фигурные же изображения высечены на архитраве, расположенном непосредственно над входом. Представлены конные святые воины — св. Георгий и св. Федор — друг против друга.
Оба элемента оформления портала — орнаментированный тимпан и фигурный рельеф — воспринимаются один рядом с другим как самостоятельные, равнозначащие составные части композиции; органическая связанность этих элементов не достигнута.
Южный портал решен гораздо более скупо. Вход и здесь фланкирован полуколонками, поверх которых переброшена орнаментированная арка. Но общие пропорции портала здесь не повышены, а фигурная композиция занимает поле тимпана непосредственно под аркой. Сама композиция, как и сцена западного портала, не включает никаких декоративных элементов.
Рельеф сохранился плохо. В правой части представлен благословляющий Христос, а позади него небольшая фигура апостола Петра (изображения определяются надписями). Перед Христом видна маленькая фигура (вероятно, коленопреклоненная). Левая часть композиции сбита, но совершенно справедливо предполагать здесь изображение ктитора [47]. Таким образом, рельеф передавал обычную сцену — Христос благословляет светское лицо (ктитора).
Остальные изображения, помещенные на южном фасаде, находятся не на первоначальных местах. Это две плиты со стоящими женскими фигурами, а также два





102—109
Сцены работ.
Детали рельефного фриза западного фасада церкви в Корого









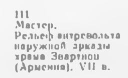








110
Ковка оружия.
Композиция
рельефа портала
церкви в Хиллестаде
(Норвегия).
XII—XIII вв.


111
Мастер.
Рельеф антревольта
наружной аркады
храма Звартноц
(Армения). VII в.

112
Мастер.
Рельеф церкви
Сен Филибер
в Турню (Франция).
X в.







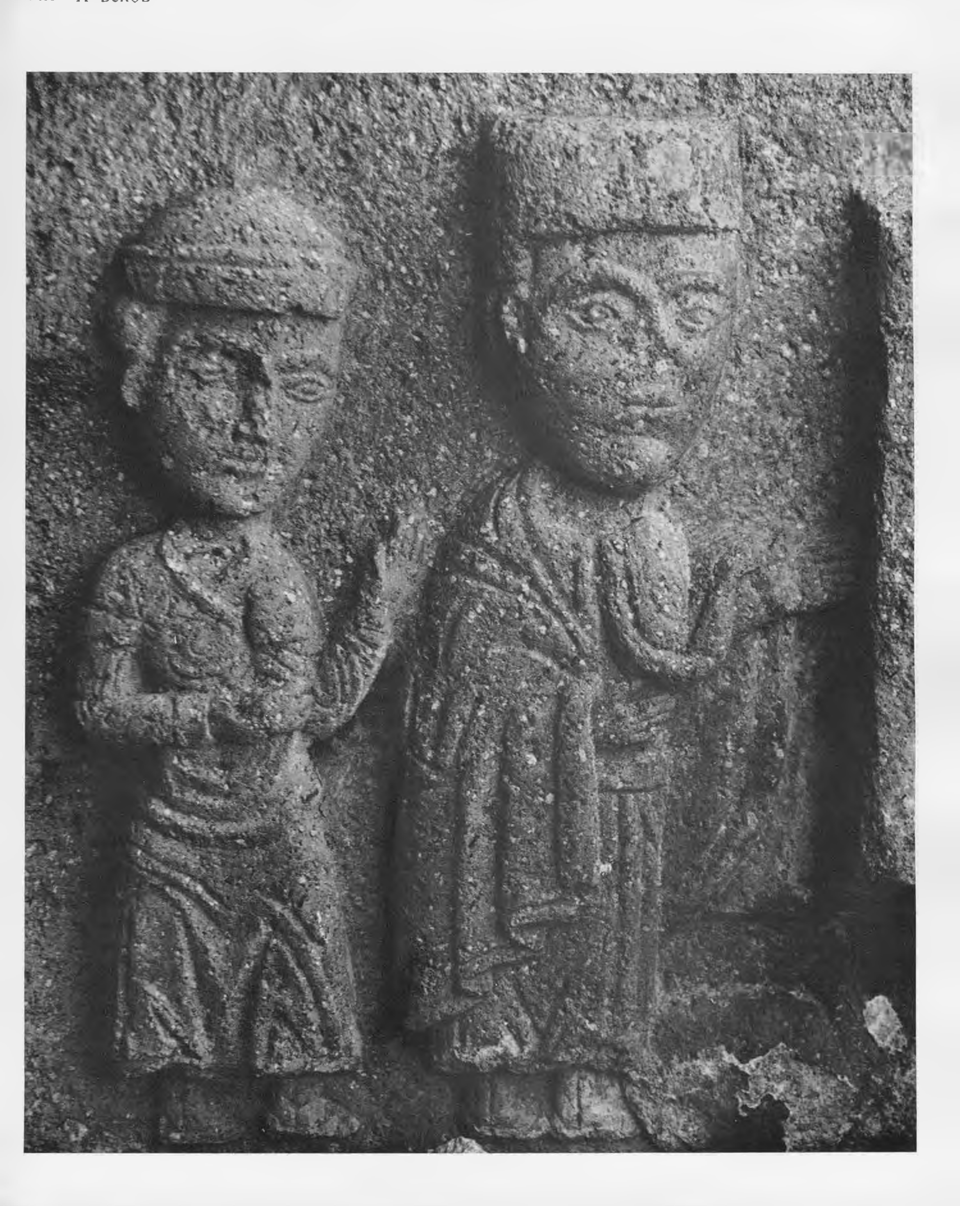
113—115
Сцены работ.
Детали рельефного
фриза церкви
в Корого

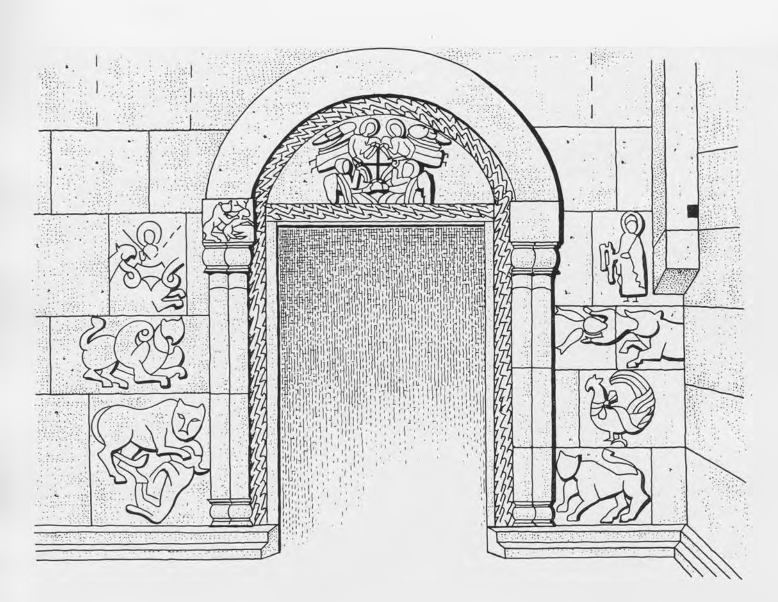




116, 117
Донаторы.
Рельеф капители
церкви в Корого







118
Храм в Хахули.
X в.
Южный портал

всадника по сторонам оконного проема, перестроенного при реставрации. Атрибуты всадников (один всадник держит в руке виноградную гроздь, а другой—чашу) указывают на то, что это скорее светские лица, чем святые.

Карнизы церкви были покрыты орнаментальной резьбой. Среди них особо выделялись угловые камни с высеченными на них фигурами ангелов, фантастического крылатого существа и животных [48].

Как видно из перечисленных изображений, в Вале фигурные рельефы занимали значительное место на фасадах церкви, являясь даже основными компонентами декора. Они служили для подчеркивания архитектурно выделенных частей здания—оконных проемов, входов, угловых частей карнизов, которые вследствие этого получали дополнительно и смысловую нагрузку. Основные сюжетные сцены архитектор помещает над центральным, алтарным окном и внутри порталов главных входов в храм. Они передают распространенный в грузинской средневековой скульптуре сюжет—сцену предстояния и моления светского лица Христу или какому-нибудь святому (в сцене восточного фасада это Богоматерь, которой посвящена церковь). Западный портал включает изображения святых воинов, особо почитаемых в Грузии (об этом вопросе ниже—в главе III).

Изображения ангелов в верхних частях здания, рельефно выступая на углах карнизов, завершали декоративное убранство фасадов.

Таким образом, в Вале можно говорить о стремлении внести определенную систему в распределение рельефов по фасадам здания, а также связать фигурный декор с орнаментальным декором здания. Но художественная целостность еще не достигнута: на гладких массивах стен рельефы воспринимаются прежде всего как отдельные, обособленные в себе акценты. В оформлении порталов рельефная композиция не слита с орнаментальной резьбой в декоративное целое.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что здесь на стенах одного здания объемно решенные изображения совмещаются с рельефами, в которых скульптурность почти совершенно не выявлена. В одну группу объединяются композиция восточного фасада, отдельные женские фигуры на южном фасаде и архитрав северного входа. В них передача изображения не выходит за границы плоскостного мышления; плоская поверхность невысокого рельефа лишь слегка закругляется у краев. Более рельефно трактованы изображения всадников южного фасада и западного портала. Сравнительно многочисленна группа произведений, которая прежде всего выделяется значительной высотой рельефа. В данном случае высота рельефа приобретает существенное значение, так как является фактором, способствующим выделению сильно выступающих выпуклых блоков. Такими выпуклыми цельными объемами даются изображения ангелов на угловых камнях карниза, а также фигуры южного тимпана. Фигура, решенная как грубая болванка, воздействует прежде всего мощью нерасчлененной, объемной массы. С этим связана изолированность отдельной фигуры внутри композиции, так как на данной стадии развития основная задача—выделение цельных, объемных блоков фигур (см. рельеф тимпана южного входа).

Несмотря на разную степень выражения в них скульптурности, рельефы церкви в Вале объединяются рядом общих черт, характерных для определенной эпохи. Это становится ясным при сравнении композиций южного портала и восточного фасада. В обоих случаях композиция, в сущности, состоит из поставленных рядом, обособленных фигур, взаимосвязь которых имеет внешний характер вследствие условности их постановки. Как и в предшествующем периоде, при изображении ног в профиль голова и туловище показаны фронтально. В фигуре Христа намечается разворот плеч, но, в сущности, и она воспринимается фронтально. Взаимосвязь между фигурами выражена лишь направлением их жестов (благословляющая десница Христа или обращенные в сторону Богоматери руки архангела).

Поясняющие изображения надписи лишь заполняют свободные места фона между фигурами, не играя роли художественных элементов внутри композиции.

Короткие, непропорционально построенные фигуры с увеличенными головами и маленькими ступнями отличаются тяжелыми формами и нерасчлененным, геометризированным общим абрисом. Проработка поверхности однообразными рядами параллельных линий, направлением которых лишь суммарно, в общих чертах, дифференцируются части одежды, подчеркивает застылость и статичность блока фигуры.

Для тяжеловесных, массивных лиц характерны грубые черты. В отличие от отмеченного в примерах переходного периода типа лица с сильно суживающимся овалом, лица в рельефах Вале имеют массивный, почти квадратный подбородок.

В некоторых изображениях, таких, как фигуры льва и быка на юго-восточном угловом камне карниза, скульптурность выражена в более развитом виде: посредством противопоставления выпуклых и вогнутых частей в общем массивном объеме достигается рельефная моделировка поверхности.

Таким образом, в скульптурном декоре памятника, наряду с чертами, характерными для прошедшего этапа, выявляются прогрессивные тенденции.

От вышерассмотренных рельефов Вале отличается большая плита (91×69 см) с фигурой архангела во весь рост, находящаяся сейчас внутри церкви. Фигура не такая грубая и массивная. В трактовке рельефа намечается ступенчатое распределение объемов в глубину: кроме основного блока фигуры и округло выступающих объемов рук отдельные слои составляют плащ и крылья. Поверхность последних сильно понижается от края внутрь, в результате чего крылья создают пространственное обрамление для помещенной в углублении фигуры. Рельеф в целом приобретает более расчлененный характер, в нем усиливается ощущение декоративности; оно достигается проработкой поверхности нимба и верхней части крыльев выемками, а также зигзагообразным рисунком поверхности фигуры.

119 →
Центральное окно южного фасада храма в Хахули

Плита с фигурой ангела стоит несколько обособленно от остальных рельефов Вале, где не подчеркнута декоративность в трактовке изображений. По свидетельству местных жителей, эта плита была перенесена в церковь из другого места. Поэтому вполне вероятно, что рельеф действительно не принадлежал данному памятнику.

Большой интерес, особенно по содержанию сцен и обширности цикла, представляют рельефы церкви в Корого [49], расположенной в труднодоступном ущелье горного района Мтиулети. Построенное из камней местной породы и перекрытое двускатной кровлей, здание завершается карнизом из крупных тесаных плит. Подход к храму — с запада и именно поэтому сюжетные изображения высечены на западном карнизе. Они составляют непрерывный ряд сцен светского содержания и передают в определенной последовательности отдельные этапы конкретного процесса строительства здания; направлены они от краев карниза к его вершине, подчеркнутой замковым камнем, на котором помещается фронтальная фигура Богоматери Оранты с ликом Христа-Эммануила на груди [50]. Каждая сцена или фигура занимает отдельную плиту, размер которой выбран соответственно изображению, но в целом они составляют единую „фризовую" композицию с выделенным центром — изображением Богоматери. Рельефный фриз Корого — это своеобразный рассказ, повествование в камне.

Последовательность сцен — от северного края к центру, а затем от южного края к центру. Рельефы небольшого размера, но ясно рассматриваются с земли.

Цикл открывает фигура мужчины с орудием труда, которое он держит поверх тесаной каменной плиты. В фигуре не ощущается определенное действие, и поэтому по сравнению с другими сценами это изображение воспринимается не как конкретный эпизод, а как олицетворение обобщенного образа строителя. Вторая сцена уже вводит зрителя в процесс строительства. Она изображает транспортировку камня на санях упряжкой быков, которых ведет человек, опираясь на палку. В том, как находящийся сзади мужчина придерживает камень согнутой в конце палкой, ясно чувствуется, что мотив этот взят непосредственно из окружающей жизни. Следующая сцена определяется как приготовление скрепляющего раствора [51]: один из персонажей орудует лопатой, перед вторым изображен какой-то предмет. На плите рядом — двое мужчин, несущих ящик с раствором и кувшин для воды. Кувшин обвязан веревкой, конец которой, перекинутый через плечо, держит человек. Жизненные наблюдения находят отражение и в композиции, изображающей перевозку камня на санях, которые тащит за веревку мужчина.

Повествование затем переходит на другую сторону. У южного края стены на небольшом камне представлена, судя по головному убору, женская фигура, держащая за круглую ручку какой-то предмет. Возможно, что это корзина, и мастер, таким образом, изобразил женщину, которая несет пищу рабочим. Процесс обработки камня, изображенный рядом, передается очень экспрессивно; в фигурах каменотесов, один из которых уже ударил орудием по камню, а другой замахнулся для удара, ощущается напряженность. На следующей плите показано, как готовые плиты переносят на спине, можно предположить, уже к самому месту строительства. Этой сценой заканчиваются эпизоды, воспроизводящие процесс строительства, вернее, процесс подготовки материала для строительства.

За небольшой плитой с фигурой в позе Оранты следует интересная композиция, которую можно определить как указание на освящение церкви, так как изображенное посередине сооружение, вероятнее всего, представляет престол. Фигура с воздетыми руками, стоящая по одну сторону престола, одета, так же как и персонажи вышеописанных сцен, в длинное, подпоясанное ниже талии и расширяющееся книзу платье. У второго мужчины поверх нижнего одеяния накинут плащ, правую руку он вытянул над престолом. Вероятно, это служитель культа, совершающий обряд освящения. Последний рельеф является завершением цикла, представляя образ ктитора, держащего модель церкви.



120
Грифон
Рельеф у дверей
южного фасада
храма в Хахули



Как видно из описания, рельефы мыслились скульптором в определенной последовательности, составляя по содержанию единый цикл.

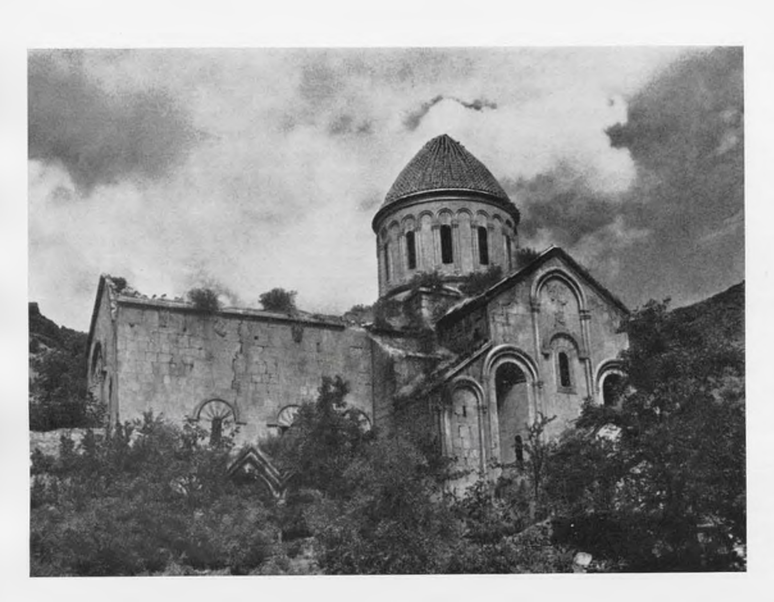
Ряд характерных черт связывает рельефы Корого с архаической ступенью скульптурности. Тяжеловесные и массивные фигуры выделяются на фоне высоким, сильно закругленным рельефом, создавая ощущение объемных масс. Бросается в глаза их диспропорциональность: приземистые, крупноголовые туловища, маленькие ступни, а руки часто чрезмерно удлинены. Профильная постановка ног рядом или носками врозь, а также построение фигур, при котором головы приставлены к телу часто без обозначения шеи, выявляют обычную для рельефов X века условность.

Вместе с тем некоторые особенности рельефов свидетельствуют о зарождающейся тенденции к преодолению застывшей блочности изображения. Эта тенденция выражена прежде всего в том, что фигуры представлены в ракурсах, передающих, правда, все еще условно, разнообразные движения, лица их даны не только в фас, но в три четверти и в профиль, в чем проявляются пространственные и объемные представления. Скульптор помещает фигуры между сильно выдвинутыми архитектурными элементами карниза—полочкой в верхней и валиком в нижней части, как бы создавая пространственную среду, утверждающую трехмерность изображения. Некоторые головы так сильно закруглены, что почти полностью отделены от фона; отдельные части тела выступают дополнительными объемами, что является шагом вперед в достижении пластичности.

При условности в изображении движений передача самого действия характеризуется своеобразной выразительностью и экспрессией. В сценах трудового процесса достигается ощущение физического усилия и напряженности (обработка камня, приготовление раствора). Мужчины, несущие на спине камни, как бы согнулись от тяжести. Некоторые фигуры мастер ставит с уклоном по отношению к косому направлению основания карниза, вследствие чего создается впечатление, что они поднимаются в гору. Отдельные отмеченные при описании детали свидетельствуют о живом наблюдении окружающей действительности, отразившемся именно в сценах трудового процесса, при изображении которых мастер не был связан иконографическими канонами, тогда как в рельефе Богоматери он воспроизводит ставший трафаретным иконографический тип.

Большое внимание уделяется эпизодам перевозки и перенесения каменных плит. Трудности, связанные с транспортировкой тяжелых каменных блоков по горным дорогам, возможно, в какой-то мере вдохновили скульптора и заказчика рельефов и нашли в них реальное отражение.

Основная мысль рельефного фриза церкви в Корого выражает обычное для произведений средневековой грузинской скульптуры содержание: священное лицо (здесь — Богоматерь) благословляет постройку церкви, то есть благословляет ктитора с моделью церкви в руках. Но в Корого границы содержания расширяются воспроизведением самого процесса строительства, и, таким образом, представители низшего сословия — трудовой люд — занимают место на стене храма рядом с представителями знати — ктиторами. Мастер не ограничился каноническими религиозными сюжетами, а изобразил реальные события. В этом особое значение рельефов Корого, которые выходят за границы чисто религиозного мышления и указывают на наличие светских, „реалистических" тенденций внутри условного, догматического средневекового искусства. Показательно, что подобную „свободу" творчества выявляет мастер, работающий в стороне от центра, в горном районе, где искусство, видимо, не было так строго регламентировано. Проявление в грузинском искусстве интереса к сюжету, передающему конкретные события окружающей жизни, — прогрессивное для своего времени явление. В Грузии на стене храма встречается изображение десницы, держащей строительное орудие, то есть образ, символизирующий возведение здания (собор Свети-Цховели в Мцхета).



121
Храм в Ошки.
2-я половина X в.
Общий вид с юга

На карнизе восточного фасада церкви Успения в Сафаре помещена аналогичная одному из рельефов Корого сцена, показывающая обработку камня: перед мужчиной с орудием труда в руках изображена каменная плита [52]. Но других примеров последовательной серии сцен такого содержания мы не можем назвать в грузинском средневековом искусстве.

Сцены строительства вообще известны в произведениях позднеантичного и раннехристианского времени. В живописи IV в. на стенах погребальной камеры языческой семьи в Риме они входят в цикл, отображающий деятельность умершего, который при жизни был руководителем строительства [53]. В рукописи Виргилия Ватиканской библиотеки (V в.) изображено строительство города [54]. В живописи зрелого средневековья встречаются отдельные сцены, например, в Псалтыри IX века [55], в так называемом Тавара апокалипсис (X в.) [56], в рукописи Британского музея (парафраз пентатевха — X в.) [57], в мозаиках атриума собора св. Марка в Венеции (XIII в.) [58] — в ветхозаветных сценах, передающих возведение Вавилонской башни и сооружение ковчега Ноя, и др.

Изображение трудового процесса вошло в тематику средневековой скульптуры. Аллегории двенадцати месяцев, выраженные в композициях, представляющих характерный для каждого месяца трудовой процесс, нашли свое место в скульптурной программе романского собора [59].

Изображения мастеров с орудиями труда в руках известны в средневековой Армении — в рельефах храма Звартноца (VII в.) [60].

С мотивом рельефов Корого и церкви Успения в Сафаре можно сопоставить также фигуры каменотесов, изображенных с орудием труда в руках на рельефах романской эпохи церквей Сен Филибер в Турню (X в.), Сен Поршер в Пуатье и на фризе башни Сен Реститю (вторая четверть XI в.) [61].

Но в целом цикл рельефов Корого, где воспроизведение последовательных этапов трудового процесса выступает как самоценная задача, является уникальным для своего времени памятником.

Со второй половины X века и далее в XI веке развитие фасадной скульптуры характеризуется поисками пластической выразительности. С освоением пластических задач были связаны воспроизведение человеческой фигуры в приближающихся к реальности формах, в более или менее натуральных пропорциях, свободная передача поз и движений. Ярче выступает декоративный момент, который выражен как в общем гармоничном, художественно законченном композиционном построении рельефов, так и в решении отдельных фигур, когда вместе с преодолением блочности достигается расчлененность и гибкость очертаний. Развитие пластики нельзя представить себе в виде хронологически непрерывной цепи; в произведениях одного и того же отрезка времени на первый план выдвигаются разные моменты. Как было отмечено, в скульптуре Вале и Корого творческие усилия мастеров были направлены в сторону решения общей пластичности изображения, тогда как в ряде памятников фасадной скульптуры этого же времени на первый план выступает задача декоративности.

При решении проблемы декоративности в фасадной скульптуре перед мастерами встает задача связать фигурные рельефы с общим декоративным оформлением архитектуры в органическое целое. В этом направлении начиная со второй половины X века отмечаются большие сдвиги, о чем особенно ярко свидетельствуют архитектурные памятники, воздвигнутые в южном районе Грузии — Тао-Кларджети[62], который в эту эпоху играет значительную политическую роль и характеризуется интенсивным развитием культурной жизни. На территории Тао-Кларджети в X веке велось строительство большого масштаба, о чем свидетельствуют такие памятники, как грандиозные купольные храмы в монастырях Хахули и Ошки.

Декор Хахульского храма[63] наряду с орнаментальной резьбой на южном фасаде включает крупный фигурный рельеф геральдического характера — орел, держащий в когтях животное (заяц). Декор сосредоточен на выступе рукава храма, в его центральной части вокруг двойного окна, проемы которого фланкированы полуколонками; базы и капители колонок, а также арочные обрамления проемов украшены орнаментом. Радиально расположенные в кладке стены плиты красного и белого цветов создают переход между окном и большим, сильно выступающим на поверхности стены орнаментированным навершием. Это навершие воспринимается как общее обрамление двойного окна и фигурного рельефа, помещенного посередине, как раз над стыком оконных арок. Рельефная фигура орла с распростертыми крыльями мастерски вписывается в общую архитектурную композицию. Являясь органической частью декоративного убора фасада, фигурное изображение выделяется вместе с тем как основное. При сильном подчеркивании объема рельеф не производит впечатления тяжеловесности, так как по сравнению с рельефами Вале он характеризуется более разработанной пластичностью. Мощные, широко раскрытые крылья придают изображению величественный вид. Пластичность ощущается в трактовке их поверхности, создающей сильное заглубление от верхнего края внутрь.

В Хахули фигурные рельефы даны также вокруг южного входа, который помещается в южной стене западного, удлиненного рукава храма. В тимпане входа изображена сцена „Вознесения креста“ четырьмя ангелами, а остальные рельефы размещаются по сторонам дверного проема (они частично закрыты пристроенной позже южной галереей). К востоку от входа представлены: апостол Петр с громадным ключом в руке, под ним — Иона, выходящий из пасти кита, а ниже две плиты с фигурами птицы и льва. К западу от входа даны только три плиты: „Вознесение Александра Македонского“, под ним плиты с изображениями грифона и льва, раздирающего быка. Насколько позволяет судить доступный нам материал (фото, эстампажи и зарисовки), решение портала в целом не отличается художественной законченностью; отмечается



122
Храм в Ошки.
Верхняя часть
южного фасада

123
Архангелы.
Рельефы
средней части
южного фасада
храма в Ошки



121
Деисус с фигурами
ктиторов.
Рельефы
восточной части
южного фасада
храма в Ошки





125
Ктитор.
Рельеф
восточной части
южного фасада
храма в Ошки

126
Симеон Столпник.
Рельеф
западного фасада
храма в Ошки



разнобой в размерах плит, не до конца рассчитано соответствие уровней между изображениями, расположенными на западной и восточной сторонах. Не представляется возможным связать изображения друг с другом и по содержанию. Расположение рельефов производит некоторое впечатление случайности[64].

Различен характер рельефов. Некоторые изображения (лев и лев, раздирающий быка) решены плоскостно и примитивно, но, как было отмечено выше, плоскостное восприятие продолжается в фасадной скульптуре на всем протяжении X века. В фигурах грифона и птицы при плоском рельефе ярко выражена тенденция к декоративности, характерная для развития скульптуры от X к XI веку. Декоративностью отличается как общее решение и очертание фигуры, так и рисунок отдельных форм (особенно декоративен рисунок загнутых крыльев грифона). Абрис изображения приобрел гибкость и изысканность, он отличается композиционной завершенностью. Эти черты особенно чувствуются при сравнении с примитивным и угловатым очертанием изображений предшествующего времени.

Отмеченное в Хахули совмещение разнохарактерных рельефов — явление, которое наблюдается и в ряде других памятников периода становления фасадной скульптуры, когда единый стиль еще не выработан. Свидетельствует оно о выполнении рельефов разными мастерами.

Грандиозный Ошкский храм[65], художественно выдающееся произведение грузинской архитектуры X века, выделяется богатством и разнообразием скульптурного украшения. В оформлении фасадов здания уже определенно выступает стремление осмыслить их декор как законченную, целостную систему, внутри которой значительное место занимают фигурные рельефы. В создании впечатления целостности оформления фасадов большую роль играет декоративная аркатура, которая в Ошки обходит наружные стены выступов южного, восточного и северного рукавов (аркатуры нет лишь на стенах западного рукава). Объединение фасадов здания посредством декоративной аркатуры — характерная черта грузинской архитектуры XI века. Ошкский храм представляет один из ранних подобных примеров. На каждом из фасадов членение его аркатурой подчинено нарастающему к центру ритму и дается в соответствии с членением внутреннего пространства и архитектурных масс здания. Декор в основном сосредоточен на центральной, повышенной части; в нем определенное место принадлежит фигурным рельефам.

Восточный фасад поврежден, но его оформление можно представить целиком. Алтарное окно, прорезанное на центральной плоскости фасада, обрамлено наличником и навершием, украшенными орнаментом, тонкие узоры которого неглубоко и деликатно резаны на ровной поверхности. Рядом с этим сдержанным орнаментальным убранством контрастно выделяется расположенное непосредственно над навершием, сильно выступающее из плоскости стены фигурное изображение в виде протомы животного (голова животного сбита). Второй рельеф помещался в верхней части стены, под повышенной средней аркой, которая почти доходит до конька фасада. Таким образом, фигурный рельеф как бы завершал декор фасада. Этот высеченный на большой плите, сильно поврежденный рельеф Е. Такайшвили нашел отдельно, недалеко от храма. Он считает, что на рельефе представлен архитектор — строитель храма[66] (голова фигуры отбита). Как правильно отметил Г. Чубинашвили, здесь, скорее, можно признать изображение архангела, так как и на фото хорошо различаются части крыльев по сторонам фигуры[67].

Богатством оформления выделяется южный, главный фасад храма. Декор в основном и здесь сосредоточен на центральной части фасада, на плоскости стены, обрамленной высоко поднимающимися колонками и аркой. Оформление центрального окна включает орнаментированный наличник, резанный заподлицо со стеной, и расположенное с определенным интервалом от него большое навершие, поверхность которого также покрыта орнаментальной резьбой. Радиально расположенные в кладке стены между

ними цветные камни играют роль объединяющего элемента (этот последний мотив типичен для архитектуры Тао-Кларджети). Выступающее на поверхности стены навершие создает постепенный переход к рельефно решенным фигурным изображениям, которые особенно акцентированы благодаря предоставленному им видному месту — высоко под центральной аркой, а также своими крупными размерами и подчеркнутой рельефностью. Непосредственно над навершием помещается плита с изображением орла, держащего в когтях животное, а выше симметрично стоят два архангела — Михаил и Гавриил. Таким образом, на южном фасаде фигурные рельефы выделяются как самые значительные акценты, а декоративная арка воспринимается как их обрамление.

С южной же стороны, а именно на южной стене западного, удлиненного рукава здания, непосредственно под карнизом даны еще три фигуры архангелов (или ангелов) во весь рост.

На этом же южном фасаде, в восточной его части, архитектор поместил известную композицию с деисусными фигурами посередине и фигурами правителей Тао — строителей Ошкского храма Баграта эристав-эриставов и Давида магистроса — по сторонам. Расположенная в нижней части стены, в непосредственной близости к зрителю, композиция „Деисус", вероятно, являлась моленной иконой храма.

Что касается северного фасада, то на его стенах рядом с орнаментальной резьбой только небольшие отдельные фигуры животных использованы для украшения оконных проемов.

Общее решение западного фасада отличается от оформления остальных фасадов здания, что обусловливается прежде всего отсутствием членения плоскости фасада декоративной аркатурой. Декоративный убор концентрируется у центрального двойного окна, тогда как вокруг господствует массив стены. Оконные проемы украшены колонками; на их базах и капителях вырезаны орнаментальные мотивы, а на поверхности арочных обрамлений проемов низким рельефом даются фигуры животных. Основной сюжетный рельеф — полуфигура Симеона Столпника на столпе — занимает место посередине, над двойным окном. Громадное, выступающее от стены орнаментированное навершие замыкает всю композицию и отграничивает ее от плоскости стены. В данном случае фигурный рельеф включен в общее оформление двойного окна как один из элементов его композиции. Таким образом, решение западного фасада несколько выпадает из общей системы декоративного оформления храма. Ближайшую аналогию к решению западного фасада Ошки дает оформление южного фасада Хахульского храма, которого мы коснулись выше.

В Ошки фигурные рельефы, а именно изображения животных, входят в оформление купола храма. Они следуют в виде фриза вдоль нижней части барабана купола. Как отмечает Е. Такайшвили, архитектор обдуманно помещает фигуры животных только в юго-восточной части купола, так как они с этой стороны хорошо обозримы снизу благодаря постепенному повышению рельефа местности, тогда как с других сторон изображения невозможно было бы рассмотреть из-за большой высоты храма.

В Ошки с определенной последовательностью проявляется тенденция к созданию законченной, охватывающей все фасады здания системы декора, включающей как органическую часть фигурные рельефы, которые при этом воспринимаются в качестве значительных художественных и смысловых акцентов. Хотя в этом примере еще не достигнуто полное единство декоративного оформления экстерьера церкви (вспомним западный фасад), но здесь в основных чертах выражен процесс формирования нового подхода, завершение которого будет достигнуто в архитектуре XI века.

Ошкский храм, строительство которого падает на вторую половину X века, — передовой для своего времени архитектурный памятник с ярко выраженными прогрессивными чертами, выступающими в его скульптурном декоре, не только в принципе размещения рельефов на фасадах, но и в характере изображений.

[illegible]
Окно северного
фасада
храма в Ошки



На фасадах Ошкского храма совмещаются разные по стилю рельефы. Это характерное для переломных эпох явление, когда старое еще полностью не изжито, но вместе с тем особенно интенсивно проявляются новые формы выражения.

Рельефы северного фасада — лев и бык по сторонам окна — все еще трактованы плоскостно, их формы даны нерасчлененным контуром. Позы животных застывшие, хотя в них и ощущается определенная экспрессия. Эти скульптуры, в которых не поставлена задача пластичности и декоративности изображения, связываются с произведениями предшествующего времени.

В отличие от этих изображений, рельефы животных на барабане купола свидетельствуют о более развитом пластическом ощущении у выполнившего их мастера. Рельеф невысокий, но края его мягко закругляются, создавая постепенный переход к фону. Декоративность выражается в самом характере расчлененного и гибкого контура, динамично описывающего сложные изгибы фигуры. Очень живо и выразительно схвачено характерное для того или иного животного движение, и эта свобода в передаче движений — результат осознания мастером пластических задач (как, например, лев, преследующий зайца).

Как видно, эти рельефы были выполнены разными мастерами, один из которых был все еще связан с предшествующим этапом развития, второй же мастер выражал прогрессивные тенденции эпохи.

Разные руки ощущаются в рельефах южного фасада и в изображении Симеона Столпника на западном фасаде, хотя между ними нет разрыва стилистического характера. Представленные на южном фасаде фигуры орла и архангелов даны высоким рельефом, края которого сильно закруглены. Имена архангелов обозначены древнегрузинскими буквами красной краской: направо (от зрителя) — Гавриил, налево — Михаил. Изображены они во весь рост фронтально, но в их позах уже нет того ощущения застылости и скованности, которое определяло характер изображений предшествующего этапа. Соотношение частей тела передается правильно; в частности, это касается постановки ступней ног диагонально, с направлением их в глубину, чем подчеркивается момент пространственности. Характерно сильное варьирование высоты рельефа, ступенчатое, постепенно повышающееся расположение его частей: крылья, основной объем туловища и наложенные сверху складки одежды, а также выступающие округлости рук. В том, как трактованы крылья с загнутыми наружу в верхней части краями и заглублением поверхности в виде раковины, чувствуется, что мастер мыслил объемными формами. Привлекает внимание изящное очертание крыльев, создающее плавные изгибы (архангел Михаил). В рельефах Ошки преодолена блочность фигур, характерная для архаической стадии развития скульптуры. Ясно прослеживается более развитая ступень пластичности и в передаче складок одежды, которые в основном расположены логично в соответствии с постановкой фигуры и трактованы объемно с наслоением их друг на друга; но вместе с тем поверхность проработана отвлеченным линейным узором, создающим концентрические круги и треугольники.

Особый интерес представляет композиция, помещенная на южном фасаде внизу, в восточной его части. Посередине представлена сцена „Деисус": Христос в центре и обращенные к нему в позе моления Богоматерь и Иоанн Креститель. Эта сцена фланкирована фигурами ктиторов с моделями храма в руках. Согласно сопровождающим фигуры надписям, выполненным красной краской, здесь изображены строители Ошкского храма — Баграт эристав-эриставов (ум. 966) и Давид магистрос (ум. 1001)[68]. Рельефы были выполнены при жизни ктиторов, о чем наряду с текстом надписей свидетельствует и то, что они изображены в прямоугольных нимбах[69] (священные персонажи представлены в обычных круглых нимбах).

Крупные фигуры во весь рост, высеченные на отдельных больших плитах, сохраняют определенную обособленность, но их постановкой и общей направленностью к центру достигается связанность и цельность композиции. Этот момент ясно ощущается при

128
Рельеф
с изображением
животных.
Фриз барабана
купола
храма в Ошки

сравнении с вышерассмотренными рельефами X века, например с рельефами Вале, где составные части композиции воспринимаются изолированно. В ошкской композиции легкое движение боковых фигур обращено в сторону центрального, фронтального изображения Христа; при постановке ног в профиль их туловище и головы скульптор изображает в трехчетвертном повороте, правильно передавая при такой постановке соотношение частей тела, которые он помещает в разных планах (см. расположение в разных пространственных планах рук Богоматери) [70].



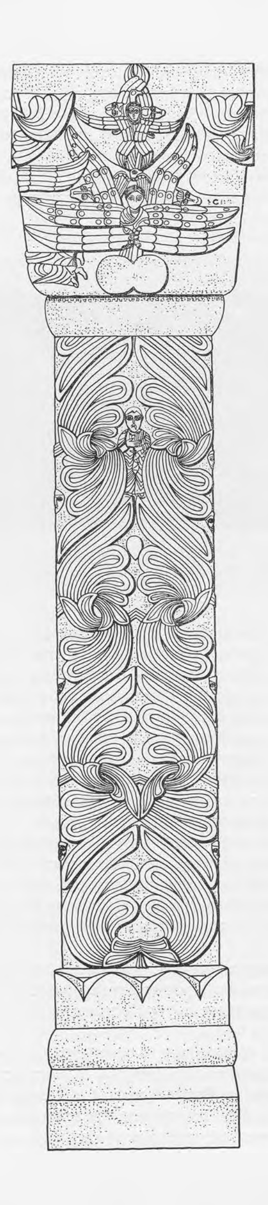
В результате сильного закругления рельефа у края некоторые части фигуры, например плечи, даже отделяются от фона. Пластическое чувство скульптора проявляется и в трактовке частностей. Объемность головы Богоматери подчеркнута мафорием; между тканью и лицом ложится глубокая тень, благодаря чему сильнее выступает округлость последнего. Под одеждой мастер выделяет форму и очертание рук. Отдельные части изображения даются рельефом разной высоты, чем достигается чередование пространственных планов. Складки наслаиваются друг на друга. Мафорий Богоматери мягкими струящимися линиями располагается вокруг ее рук, спадая вниз ступенчатыми складками. В одежде ктиторов мастер изображает загнутые края плащей, создавая впечатление наложенных сверху слоев ткани.

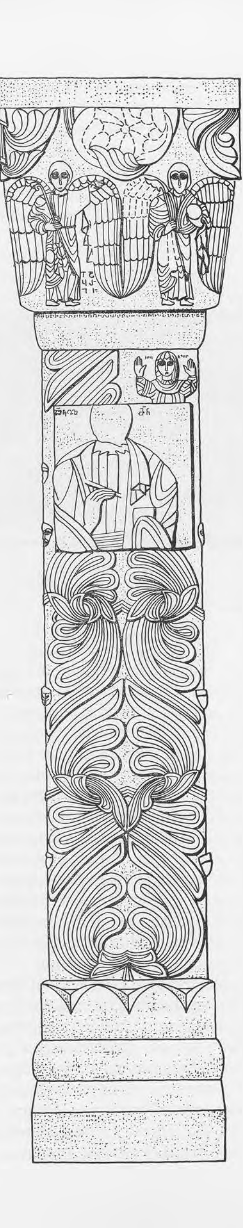
Фигуры ошкских рельефов отличаются стройными и легкими пропорциями, изящной головой, маленькими руками и ногами. Свободно передаются позы фигур; в частности, в изображении ктиторов действительно ощущается, что они поддерживают руками модель храма. Сама модель купольного храма изображена объемно. Таким образом, в рельефах Ошки преодолена застылость и скованность, характерная в основном для памятников X века.

Ктиторы облачены в богатое царское одеяние — нижнюю длинную одежду и накинутый на плечи плащ из узорчатой ткани. Причем детально воспроизводится узор ткани (рапорт больших кругов, разрисованных внутри орнаментальным узором) и украшение ее драгоценными камнями.

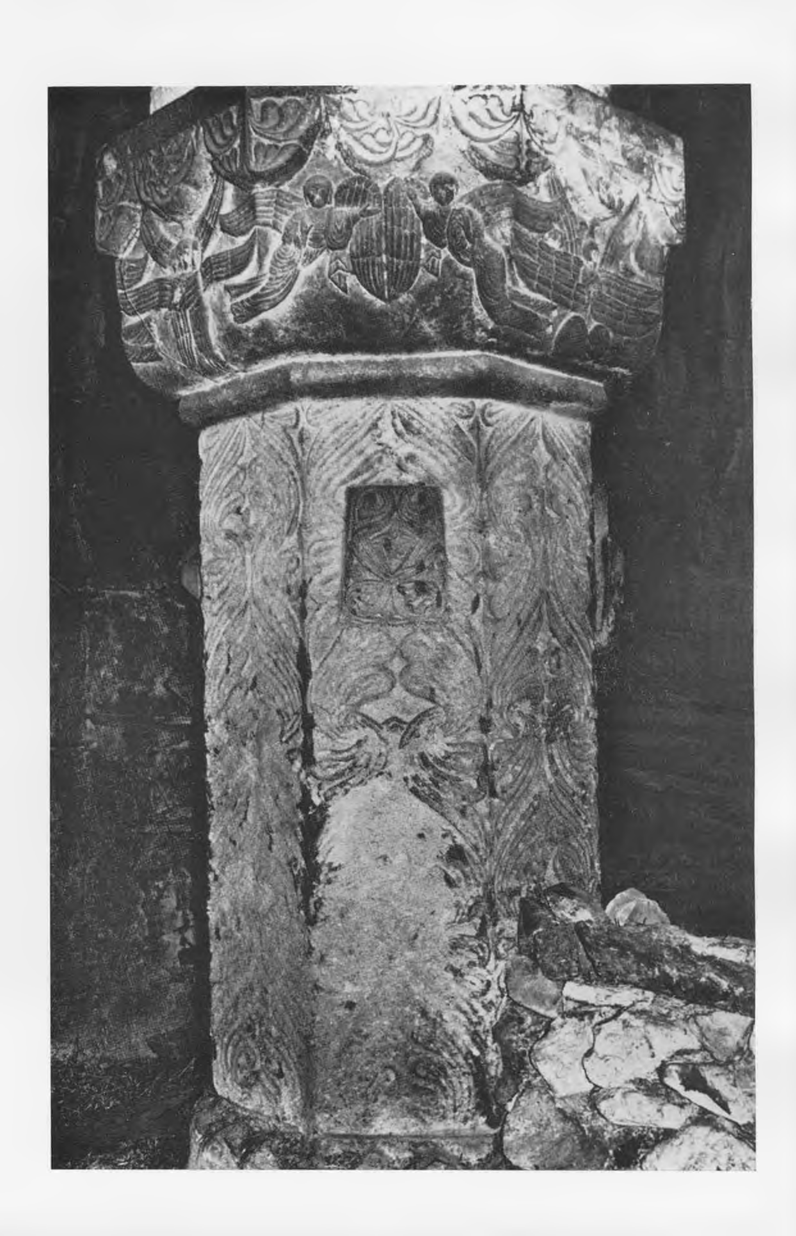
Достижения скульптора ошкской композиции в освоении пластических проблем особенно четко выступают, если сравнить ее фигуры, в частности фигуры ктиторов, с изображением Ашота куропалата из Опизы (первая четверть IX в.) и Ашота Куха из Тбети (первая четверть X в.). Эти памятники представляют разные, последовательные этапы развития средневековой грузинской скульптуры.

129
Орнаментированный столб южной галереи храма в Ошки





130
Орнаментированный столб южной галереи храма в Ошки

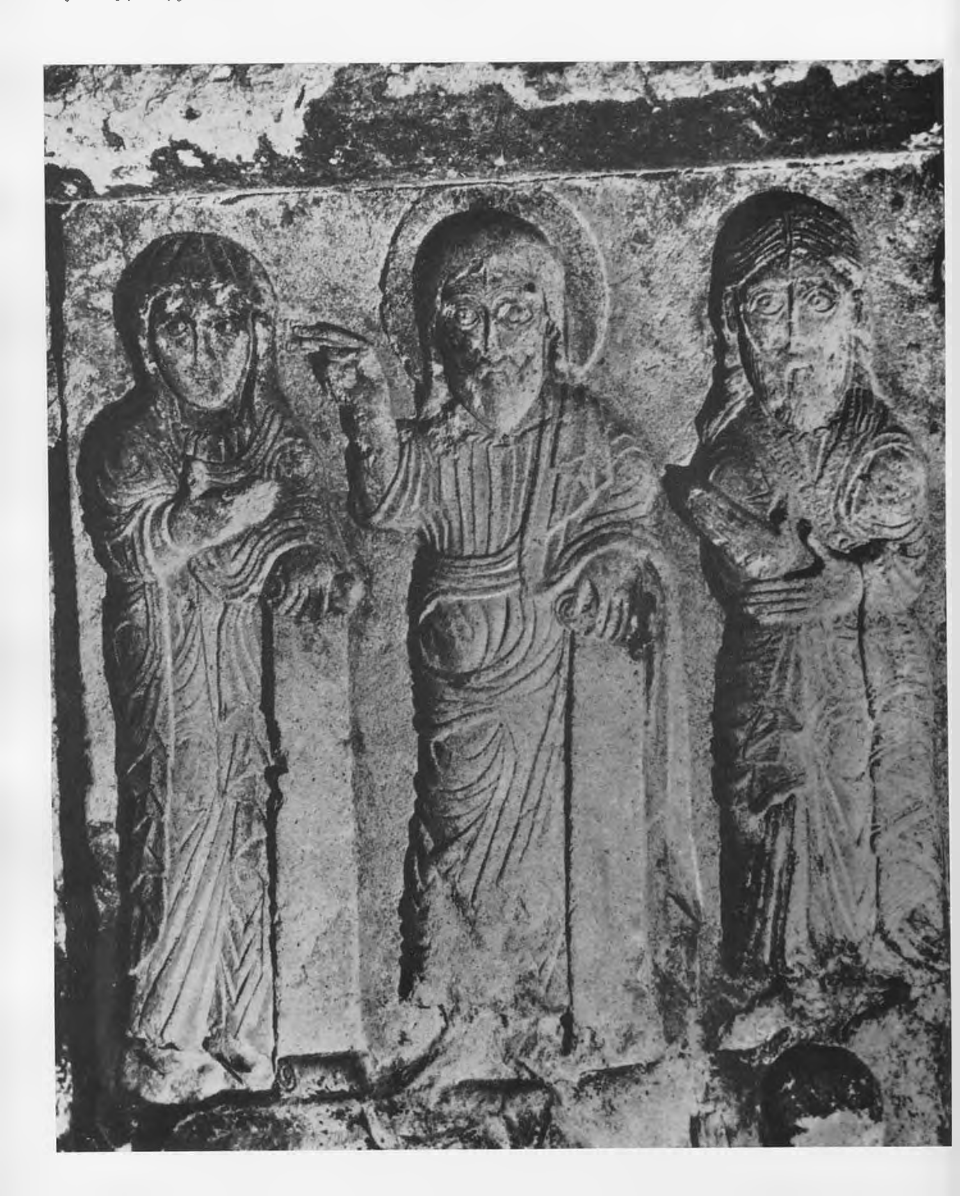


131
Ангел.
Рельеф капители
орнаментированного столба
южной галереи
храма в Ошки



132
Ангелы.
Рельеф капители орнаментированного столба южной галереи храма в Ошки





133
Деисус.
Композиция
западной грани
столба южной
галереи
храма в Ошки

134
Голова Иоанна
Крестителя
из композиции
„Деисус".
Рельеф западной
грани столба
южной галереи
храма в Ошки



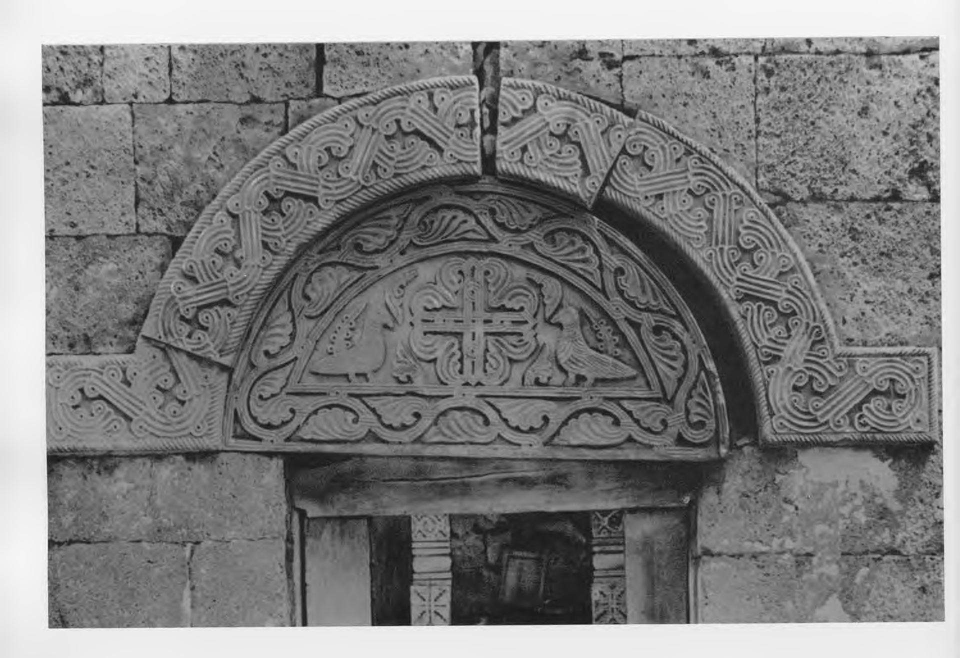
135
Ктитор.
Рельеф фасада
церкви в Ахяшени.
Начало XI в.



180
Св. Георгий.
Рельеф фасада
церкви в Ахашени



137
Тимпан западного
входа храма
в Патара-Они.
XI в.



138
Навершие
северного входа
Малой церкви
в Ишхани.
XI в.





139
Храм Баграта в Кутаиси. Начало XI в. Восточный фасад

Фигура Ашота куропалата, решенная совершенно плоскостно, отличается условностью позы и постановки. Условно передается и то, как держит ктитор модель церкви, которая непропорционально велика по отношению к фигуре и также изображена плоско. Поверхность одежды проработана отвлеченно-орнаментальным рисунком. В рельефе подчеркнута диспропорциональность фигуры, экспрессивное увеличение головы и особенно рук (сама фигура небольшая: ее высота — 57 см, голова — 28 см). Фигура Ашота Куха из Тбети в своем решении подобна нерасчлененному блоку, мощным объемом выступающему из фона. Скованная и застывшая фигура характеризуется тяжелыми и приземистыми пропорциями (высота фигуры — 113 см, голова — приблизительно 28 см).

В рассмотренных фигурах ошкских ктиторов выше уже отмечалась их свободная постановка с разворотом в глубину. Изображения, высота которых несколько приближается к размерам человеческой фигуры, отличаются стройными, удлиненными пропорциями; их головы небольшие, изящной формы (высота фигуры — 143 см, голова приблизительно — 20 см).

В выделении разных планов внутри рельефа и в объемной передаче частностей дает себя знать более усложненное и дифференцированное понимание пластичности изображения человеческой фигуры. Хотя вместе с тем нельзя не отметить следующие моменты: в фигурах Ошки при сильной закругленности края рельефа сама поверхность несколько сплющена, вследствие чего воздействие верхней плоскости рельефа не преодолено, несмотря на большую пластичность самого изображения. Нельзя говорить здесь и о моделировке отдельных форм тела, что явилось достижением скульптуры XI века. Но ошкские рельефы определенно отличаются своим прогрессивным характером от одновременных им произведений фасадной скульптуры (сравним скульптуру храмов Кумурдо, Вале и др.).

На фасадах Ошкского храма изображения исторических лиц, включенные в композицию „Деисус", занимают видное место. Эти крупные фигуры, приближенные к зрителю, должны были особенно обращать на себя внимание. В соединении ктиторских фигур с деисусом [71] подчеркивалась идея заступничества за них Богоматери и Иоанна Крестителя перед богом.

В верхних частях здания место предоставляется архангелам и ангелам, как представителям небесной иерархии. В Грузии культ архангелов был очень распространен и тесно переплетался с местными народными верованиями, согласно которым они считались покровителями горных вершин.

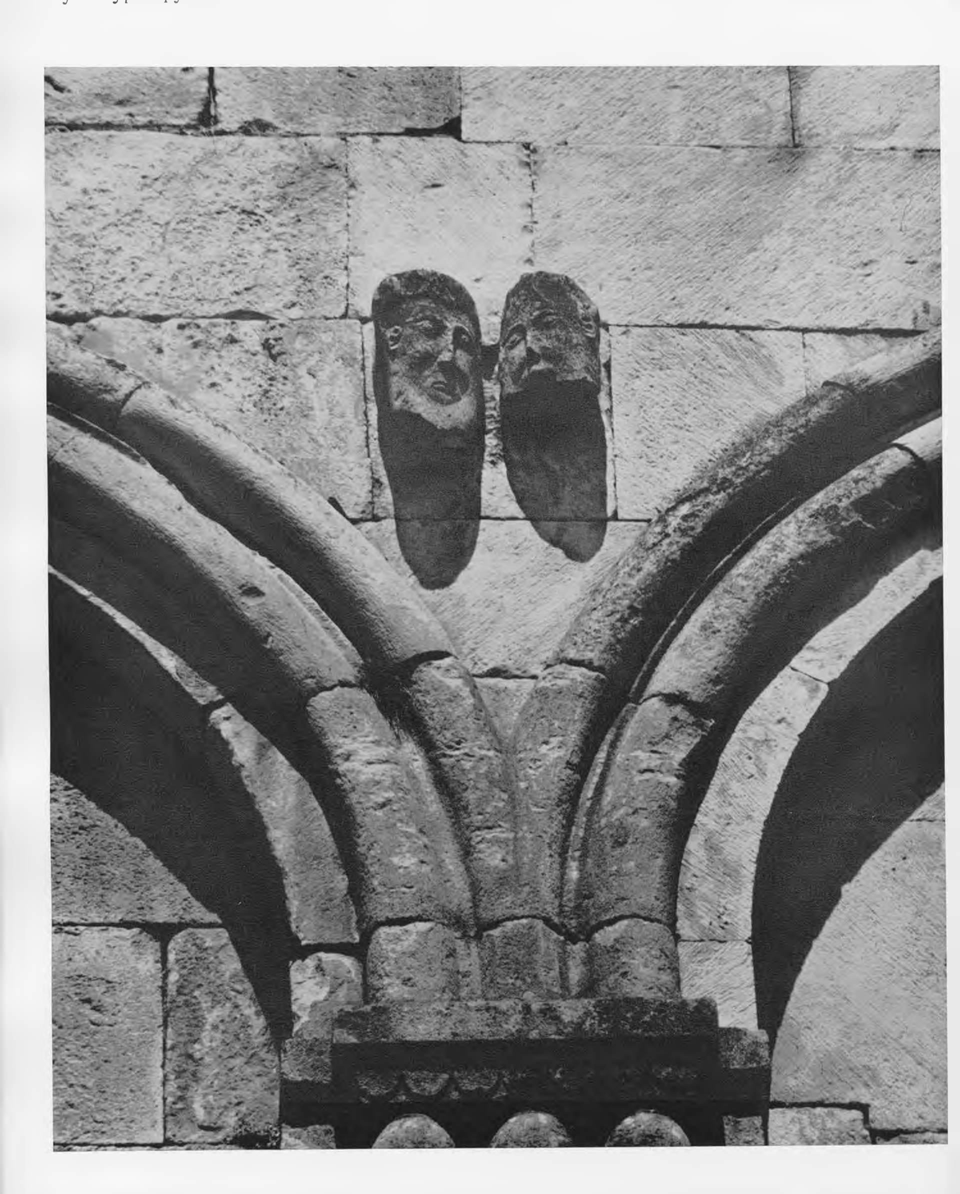
Среди христианских святых строитель Ошкского храма остановил свой выбор на образе Симеона Столпника, выделив его крупное изображение на западном фасаде. По всей вероятности, это Симеон Дивногорец, который пользовался особым почитанием в Грузии. Из данных грузинской версии „Жития Симеона Столпника" известно, что грузины часто являлись к Симеону на Дивную гору с литанией и крестами в руках и прославляли его деяния у себя на родине [72].

В распространении монашеского подвижничества в Грузии большая роль принадлежит так называемым тринадцати сирийским отцам. Предполагают, что это грузины, подвизавшиеся в Сирии и тесно связанные с сирийским монашеством, которые в VI веке несколькими группами возвратились к себе на родину и основали здесь монастыри [73]. Они безусловно способствовали тому, что идея столпничества получает широкую известность в Грузии, о чем наглядно свидетельствуют памятники искусства. Имя Симеона Столпника носит так называемый Кацхский столп — отдельно возвышающаяся неприступная скала, на вершине которой находятся две небольшие церкви раннего времени (V—VI вв.) [74]. Возведение столпов наблюдается на протяжении веков (столпы в ущелье реки Олтиси и в Марткопи — VIII—IX вв.). Столпы в Убиси и Мартвили относятся к зрелому средневековью, и в связи с изменившимся характером монашества, в отличие от ранних столпов, „они служили обиталищем отшельников этого времени, а не являлись местом аскетических самоистязаний столпников. Поэтому они имеют совсем иной вид, построение и архитектурный образ" [75]. В грузинском искусстве периода зрелого средневековья довольно часто встречаются изображения столпников, и в частности Симеона Дивногорца (младшего), как в произведениях монументальной живописи (росписи трапезной и главного храма обители Удабно в Давид-Гареджа — рубеж X — XI вв., Атени — XI в., Вардзия XII в., верхняя церковь Шио-Мгвимского монастыря — XIII в. и др.), так и скульптуры (деревянная дверь из Чукули, чеканная икона из Лагами, плиты алтарных преград из Зедазени и Шио-Мгвиме — XI в.).

На рельефе Ошкского храма святой представлен в распространенном в византийском искусстве иконографическом типе [76], в виде погрудной фигуры на колонне, в позе оранта; на нем обычная для изображения Симеона Столпника одежда — плащ и монашеский куколь.

Вполне естественно предположить сильное почитание св. Симеона именно в монастырях, к которым относится и большинство перечисленных выше произведений. Ошки также являлся крупным монастырским центром, что и обусловило, вероятно, особое выделение изображения Симеона Столпника на фасаде его главного храма.

Большой интерес представляет скульптурный декор восьмигранного столба, установленного в западном, крайнем отрезке открытой южной галереи храма [77]. Фигурные изображения высечены на гранях капители, а на стержне столба они помещаются среди орнаментальной резьбы, состоящей из растительных мотивов, плотно покрывающих всю поверхность. Общее решение этого столба, украшенного с исключительной пышностью, отличается оригинальностью и не имеет прямых аналогий, хотя отдельные элементы и приемы его оформления встречаются в памятниках грузинского искусства. Сплошным орнаментальным узором покрыта круглая колонна, находящаяся рядом



140
Скульптурные головы.
Рельеф южного фасада храма Баграта в Кутаиси.
XI в.

в этой же южной галерее Ошкского храма[78]; так же декорирована колонна церкви в Адзиква. Прием оформления капителей фигурными изображениями, известный в Грузии в постройках раннего периода, используется и в памятниках зрелого средневековья: например, капители портиков храма Баграта в Кутаиси (XI в.) декорированы фигурами животных и птиц.

Оформивший ошкский столб мастер, как видно, исходит из известных мотивов, но в целом создает уникальное произведение.

Набор фигурных рельефов создает впечатление, что скульптор собрал на одном столбе представленные на разных фасадах этого же здания изображения, повторяя в основных чертах скульптурную программу храма, но при этом дополняя и расширяя ее. Это обстоятельство говорит о том, что резьба столба выполнялась после завершения декора основного корпуса храма.

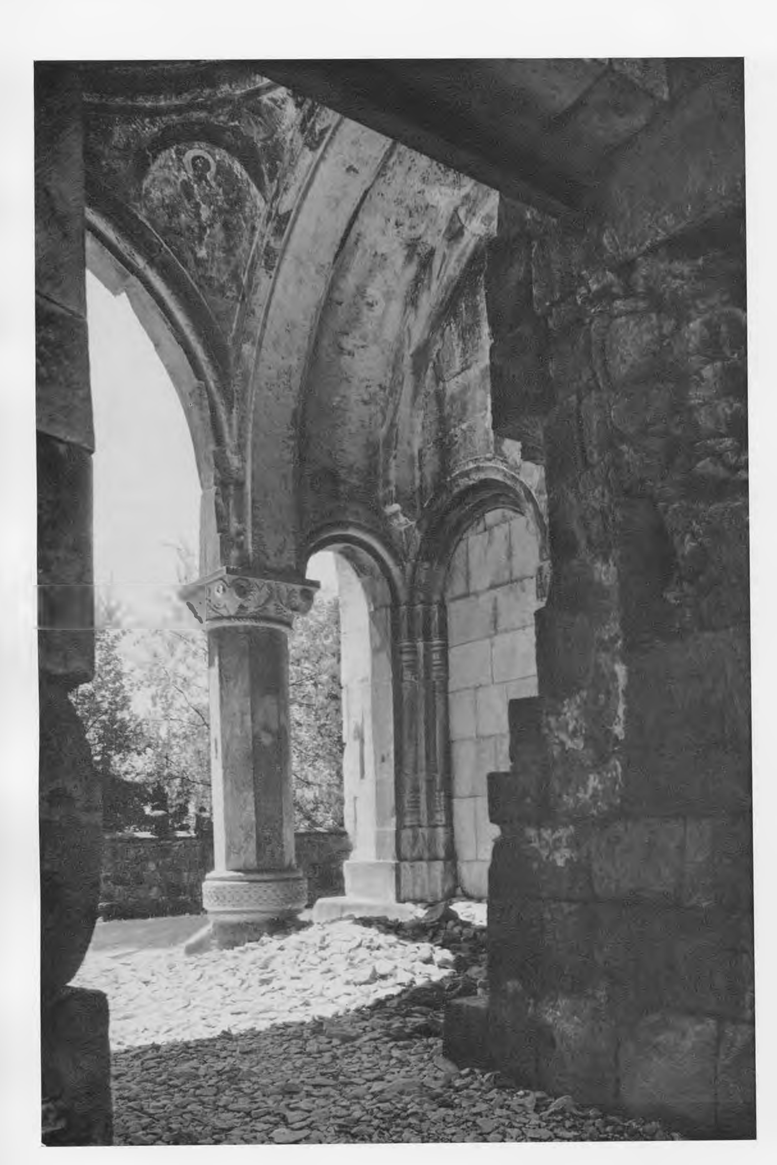
На столбе с западной, то есть основной, стороны на капители установлена большая отдельная плита с изображением Симеона Столпника, соответствующим его образу на западном фасаде.

Как и на стенах храма, на столбе значительное место предоставляется изображениям архангелов: три архангела во весь рост высечены на капители, но кроме них дополнительно вводятся другие чины ангельской иерархии — летящие ангелы, серафимы, тетраморфы. Композиция „Деисус“ из трех фигур (Христос в центре, Богоматерь и Иоанн Креститель по сторонам) и обращенная к ним в позе моления коленопреклоненная фигура светского лица[79] помещены на западной грани столба. Основной цикл, воспроизводящий репертуар фасадных рельефов, расширен включением изображений святых (святые Козьма и Дамиан, св. Нино — просветительница Грузии и др.)[80]. Декор столба имеет развитый в отношении решения пластических и декоративных задач характер.

Возведение Ошкского храма исследователи относят к 50—60-м годам X века на основании идентификации упомянутых в строительных надписях исторических лиц. Строители храма — это Баграт эристав-эриставов (ум. 966) и Давид магистрос (позднее Давид Великий куропалат; ум. 1001), сыновья Адарнасе куропалата. По Е. Такайшвили, строительство было закончено между 958—961 гг. И. Джавахишвили относит постройку храма к 958—966 гг.[81]. Г. Чубинашвили считает, что указанные даты определяют начало строительства храма, а не его окончание. Отмечая разнобой в формах украшения по фасадам храма (украшения окон), различный характер орнаментации и фигурных рельефов, Г. Чубинашвили высказал предположение, что строительство его велось в течение долгого времени (до полувека) с длительными перерывами[82]. Этим обстоятельством объясняется такое кардинальное различие между фигурными рельефами. Можно предположить, что верхние части здания, в частности рельефы над средней декоративной аркой южного фасада и изображения животных на барабане купола, а также резьба столба южной галереи храма, были выполнены позже, чем другие.

В рельефах Ошки очень сильно выявляются прогрессивные тенденции эволюции скульптуры, развитый этап которой был достигнут лишь в первой трети XI века. В процессе становления фасадной скульптуры в X веке выступает ведущее значение памятников Тао-Кларджети[83], района, сыгравшего прогрессивную роль и в развитии средневековой грузинской архитектуры[84].

Произведениями переходного этапа развития грузинской скульптуры являются скульптурные головы, помещенные на южном фасаде храма Баграта в Кутаиси — одного из грандиозных кафедральных соборов Грузии, строительство которого падает на рубеж X—XI вв. В выделенных полным объемом головах, хотя несколько уплощенных с передней стороны и условно, посредством выступающего стержня связанных с плоскостью стены, намечается переход к округлой скульптуре. Представлены две головы, обращенные друг к другу в легком повороте. Внутренняя напряженность



141
Южный портик
храма Баграта
в Кутаиси.
XI в.

142
Капитель колонны
южного портика
храма Баграта
в Кутаиси.



143
Капитель колонны западного портика храма Баграта в Кутаиси



144
Капитель колонны
западного портика
храма Баграта
в Кутаиси



и выразительность их суммарно трактованных лиц создает непосредственные ассоциации с экспрессивностью лиц в романской скульптуре Запада.

Последовательное рассмотрение примеров скульптуры показывает, что во второй половине X века явно выделяется направление, подготовившее расцвет грузинской пластики в XI веке. В отношении распределения сюжетных рельефов на стенах здания наблюдается разнообразие решений, но все они объединяются общей тенденцией к осмыслению фигурного декора как единого ансамбля.

При обзоре грузинской монументальной скульптуры нельзя не обратить внимание на большое количество рельефов с изображением исторических лиц. Они представляют тот светский элемент, посредством которого реальная действительность находит отражение в религиозном искусстве средневековья.

Изображения исторических персонажей на стенах церквей появляются уже в раннефеодальную эпоху[85]; на фасадах храма Джвари во Мцхета (перелом VI—VII вв.) изображены представители правящего феодального рода в типичной для того времени одежде. Скульптор представил их коленопреклоненными перед Христом, св. Стефаном, причем последние превосходят своими размерами фигуры ктиторов.

Традиция изображения исторических лиц в фасадной скульптуре продолжается и в дальнейшем, получая широкое распространение в X веке. Как и раньше, это представители высших слоев феодального общества, члены царской фамилии, среди них ктиторы, по инициативе и на средства которых были построены церкви. Изображения мастеров (архитектора, строителя, резчика) встречаются редко — на рельефном фризе Корого со сценами строительства, на карнизе церкви Успения Сафарского монастыря, на ошкском столбе — Григол.

Как и на фасадах храма Джвари, светские лица предстоят перед богом и святыми или подносят им модель церкви в знак того, что церковь построена для возвеличения последних; обычно это Христос (тимпанный камень из Боржоми, рельеф из Опизы с изображением Ашота куропалата, тимпан южного портала в Вале, Ошки, где фигуры ктиторов соединены с композицией деисуса), или Богоматерь с младенцем (Корого, Вале — рельеф восточного фасада), или какой-нибудь святой — патрон церкви (св. Георгий в рельефе из Ахашени)[86]. Во всех случаях содержание композиции, как и в рельефах храма Джвари, выражает моление светского лица о заступничестве, помощи и помиловании[87], но композиционное решение сцен претерпевает определенные изменения. Коленопреклоненная фигура встречается лишь как исключение (фигура мастера Григола на ошкском столбе), светские лица в рельефах IX—X веков изображаются стоя во весь рост рядом со священными персонажами. И если в некоторых рельефах иерархия персонажей еще акцентируется размерами священных фигур (тимпан из Боржоми — IX в., рельеф Вале — X в.), то в основном этот момент не подчеркивается. Уже в рельефе из Опизы (IX в.) светский персонаж приобретает значение композиционно равнозначного элемента. Ясно выявлен этот изменившийся подход в ошкской группе (X в.), где ктиторы, представленные в непосредственной близости к фигурам деисуса, приравнены к ним по размерам и композиционному решению, составляя один сплошной ряд. В ахашенском рельефе (начало XI в.) изображение ктитора даже крупнее фигуры св. Георгия.

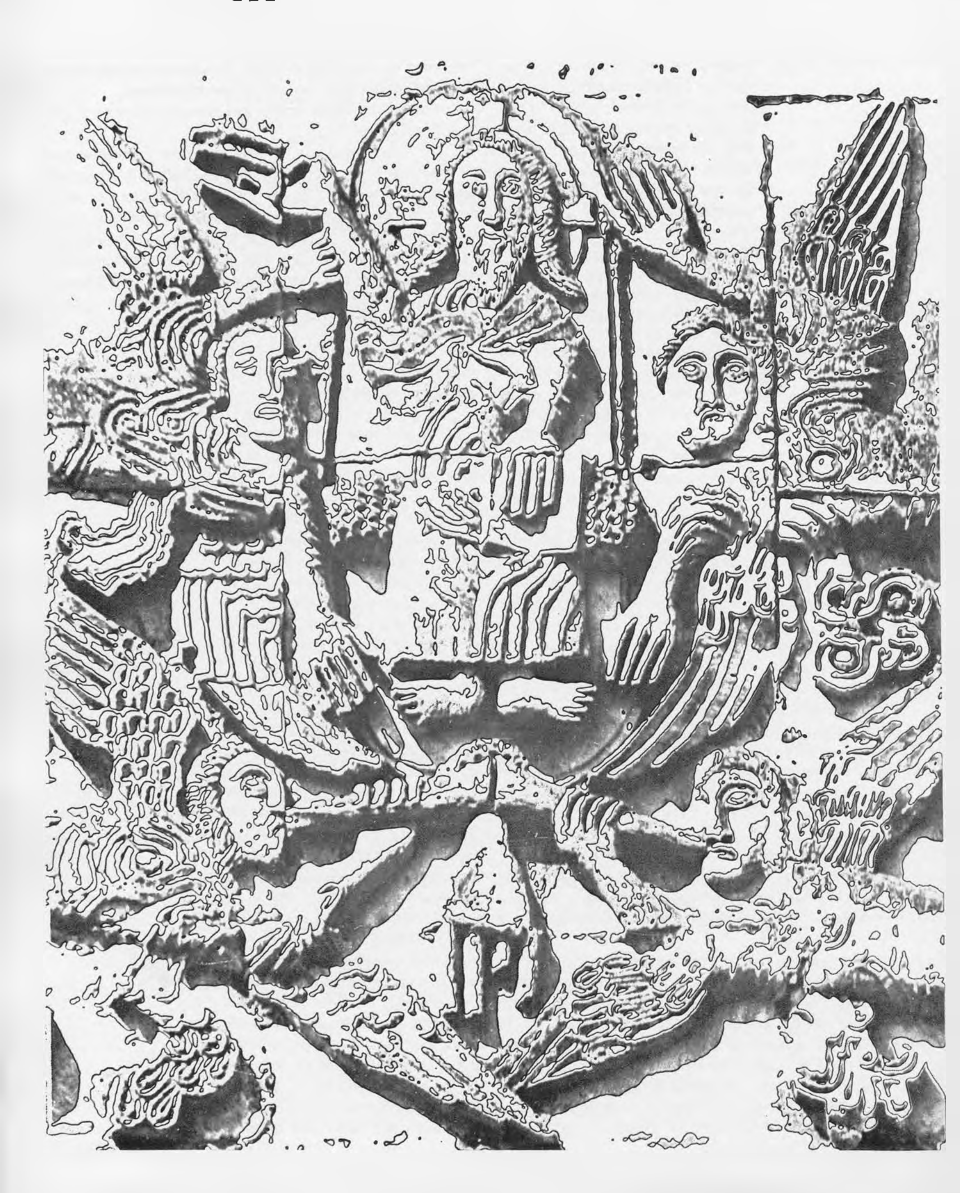
Об особом внимании к историческим лицам свидетельствует то, что их изображения бывают представлены на стенах церквей как самостоятельные (Долис-Кана) или составляют композицию (Петобани, Шепяк — два ктитора поддерживают изображенную посередине модель церкви; Кваиса-Джвари — светские персонажи стоят по сторонам креста; Корого — рельеф на капители с тремя фигурами, стоящими перед схематическим изображением плана церкви[88]). Ктиторские рельефы обычно помещаются на видных и значительных местах, оформляя входы в церковь, навершия окон и т. д.; наблюдается определенная свобода в их расположении: в Кумурдо, например, архитектор поместил светские фигуры в подкупольных тромпах, а в Долис-Кана фигура

царя Сумбата, строителя церкви, поднята на барабан купола, то есть светским персонажам предоставляется место в высшей, небесной зоне церковного здания.

Все эти моменты говорят о том, что светский элемент играл значительную роль в грузинской средневековой архитектурной пластике [89].

Как подчеркнуто в исследовании Г. В. Алибегашвили [90], изображение исторических лиц в грузинской монументальной живописи (в частности, в XI—XIII вв.) представляется явлением первостепенной важности, о чем свидетельствует выбор для них места внутри росписи (хорошо обозримого и воспринимаемого непосредственно при входе в церковь), а также особое их выделение композиционным решением и размерами. Таким образом, в грузинской монументальной живописи, как и в скульптуре, особенное внимание уделяется изображениям исторических персонажей, то есть определенно выступает значение светского момента, особенно выявившегося в период зрелого средневековья, в эпоху политического и культурного подъема Грузии.

III



Скульптура XI века

В XI веке грузинское искусство достигает блестящего расцвета, что было обусловлено всем ходом исторического развития. Экономическая и культурная связь отдельных феодальных княжеств, выделившихся внутри страны, выявляется уже с IX века, а в X веке становится особенно тесной, и, таким образом, политика объединения Грузии, выдвинутая передовыми деятелями как государственная программа, приобретает реальную почву. Рост производительных сил и дальнейшее развитие феодальных отношений создавали условия для централизации государства. Процесс объединения интенсивно проявляется со второй половины X века.

К XI веку было достигнуто создание единого феодального государства. Первым царем объединенной Грузии был Баграт III (973—1014), в царствование которого почти все основные области страны были подчинены централизованной власти. Блистательное завершение этот процесс находит в начале XII века при Давиде Строителе, когда Тбилиси, после изгнания оттуда мусульман, вновь становится столицей грузинского царства [1].

Создание централизованной монархии способствовало росту экономического благосостояния и политической мощи Грузии. В защищенной от нашествия врагов стране высокого уровня достигает сельское хозяйство, о чем свидетельствует существование в то время развитой ирригационной системы, остатки которой дошли до наших дней. Отмечается большой рост торговли как внутри страны, так и за ее пределами. Географическое положение Грузии благоприятствовало укреплению связей с внешним миром; через ее территорию проходят торговые пути, соединяющие восточные и западные страны, благодаря чему она включается в мировую торговлю. С развитием торговли было связано строительство новых дорог, возведение мостов, караван-сараев. Продвигается вперед городская жизнь и связанное с ней ремесленное производство, создаются многочисленные кадры квалифицированных ремесленников. Выдвигаются



145
Храм
в Никорцминда
XI в.
Общий вид
с востока

и начинают играть значительную роль в общественной жизни новые сословные группы среднее и мелкое дворянство, купечество. Именно на эти прогрессивные общественные силы опиралась царская власть в борьбе против сепаратистских тенденций крупного дворянства.

В XI XIII веках Грузия является могущественным государством, которое занимает выдающееся место в международной политической и культурной жизни всего Переднего Востока[2].

В этот период, который представляет собой созидательную эпоху с точки зрения развития общественной и государственной жизни Грузии, отмечается расцвет в самых разнообразных областях культуры и искусства.

Интенсивная творческая деятельность ведется в городах и монастырях, которые являлись культурно-просветительными центрами. Очаги грузинской культуры находились не только внутри страны, но и далеко за ее пределами, в грузинских монастырях в Палестине (Крестный монастырь), на Черной горе близ Антиохии, в Болгарии (Петрицонский монастырь) и на Афоне. Здесь были созданы грузинские литературные школы. Особо значительным был грузинский монастырь на Афоне, основанный в конце

X века Иоанном Мтацминдели, где в XI веке протекала литературная деятельность таких выдающихся мыслителей, как Евфимий и Георгий Мтацминдели.

Литература этого периода характеризуется развернутой переводческой деятельностью, что способствовало широкому знакомству Грузии с достижениями науки и философской мысли средневекового мира. Отмечается пробуждение интереса к античной философии. Особым достижением было развитие грузинской оригинальной философской литературы, представители которой, и прежде всего Иоанн Петрици, последователь неоплатонизма, выражали прогрессивное направление современного философского мышления.

Окрепшее национальное самосознание грузин находит выражение в исторической литературе. Интересно, что в произведениях исторического характера — сочинение Леонти Мровели, „Матианэ Картлисаи" („Летопись Грузии") и др. — авторы выдвигают проблемы общего характера относительно происхождения грузинского народа, создания грузинского государства.

Хотя мировоззрение феодального общества в основном было обусловлено религиозными идеями, но прогрессивные, светские, гуманистические тенденции ясно дают о себе знать в творчестве и мышлении того времени. Об этом особенно наглядно свидетельствует создание, параллельно с церковной, богатой светской литературы, зарождение которой в Грузии отмечается рано — уже в конце X века, что было прогрессивным для своего времени явлением [3].

Общий культурный подъем ярко проявляется в архитектуре и изобразительном искусстве. XI век в искусстве Грузии характеризуется большим напряжением творческих сил. Во всех частях Грузии возводятся величественные храмы, отмеченные высоким художественным мастерством и явно свидетельствующие о процветании страны. Ведущие архитектурные сооружения своими абсолютными размерами отличаются от храмов раннего времени. Архитекторы ставят перед собой задачу создания грандиозных и величественных зданий.

Первая половина XI века в эволюции средневековой грузинской архитектуры представляется вполне сформировавшейся ступенью, когда тенденции, выявившиеся в предшествующем столетии, находят законченное выражение. Основная тенденция — стремление к подчеркнутой живописности целого, чему сопутствует богатство декоративного убранства. Первостепенное значение приобретает именно проблема декоративного оформления фасадов здания [4]. Как основной мотив выступает разбивка фасадов декоративной аркатурой, которая ритмично членит плоскость стены и создает определенное впечатление подвижности и динамичности декора. Мотив декоративной аркатуры встречается уже в архитектуре X века, но в XI веке он получает всеобщее распространение, во многом определяя стройную завершенность декоративной системы знаменитых храмов первой половины столетия — Свети-Цховели, Никорцминда, Самтависи и др.

Фасады здания богато украшаются орнаментальной резьбой, особенно по сравнению с памятниками раннего периода. Архитектура эпохи первого расцвета грузинского искусства (VI—VII вв.) характеризовалась строгостью оформления фасадов. Орнаментальная резьба вводилась сдержанно, акцентируя архитектурно важные части здания. В XI веке резной орнамент становится особо значительным компонентом художественной композиции фасада: широкие резные наличники и навершия обрамляют оконные проемы, орнаментальная резьба украшает входы в церковь, покрывает карнизы, барабан купола. Резные декоративные мотивы, такие, как большие орнаментированные кресты, диски, розетты и т. д., вводятся в композицию фасада. В многообразии растительных и геометрических мотивов, в виртуозности технического выполнения орнамента проявляется неисчерпаемая фантазия и изобретательность грузинских творцов. Декоративный убор храмов первой половины XI века можно рассматривать как целостную, художественно законченную систему, внутри которой определенное место зани-

мают фигурные рельефы. Рельефы органически включены в декор фасадов, но при этом выделяются как значительные художественные и смысловые акценты, концентрирующие внимание зрителя. Расположением рельефов подчеркивается их особое значение. Внимание верующих должны были привлечь именно сюжетные изображения, в которых находило наглядное выражение мировоззрение и религиозное мышление средневековья. В связи с этим для фигурных рельефов выбираются самые видные места на стенах здания: обычно они помещаются в вершине фасадов, украшают также входы в церковь.

Законченное представление о месте, которое занимали сюжетные рельефы внутри общей декоративной системы фасадов, дает храм Никорцминда [5], расположенный в Раче. Фигурные рельефы [6] этого памятника дошли до наших дней в неповрежденном виде, тогда как на фасадах других храмов этого же времени они сохранились лишь фрагментарно и часто не на первоначальных местах [7]. Поэтому для исследования фасадной скульптуры XI века храм Никорцминда имеет чрезвычайно важное значение, чем обусловлено его особенно детальное рассмотрение в книге.

Храм Никорцминда, на основании надписи, вырезанной на тимпане западного входа, был построен в последние годы царствования Баграта III — первого царя объединенной Грузии, то есть его строительство было закончено до 1014 года.

На стенах Никорцминдского храма особенно выделяются монументальные композиции в щипцах фронтонов, заканчивающие декор каждого фасада (восточный, западный и южный). При приближении вторым акцентом выступают композиции в тимпанах входов, богато оформленных в виде порталов (южный, западный и северный фасады). Завершением всего декора храма является особенно пышная орнаментальная резьба барабана купола, в которую включены фигурные рельефы.

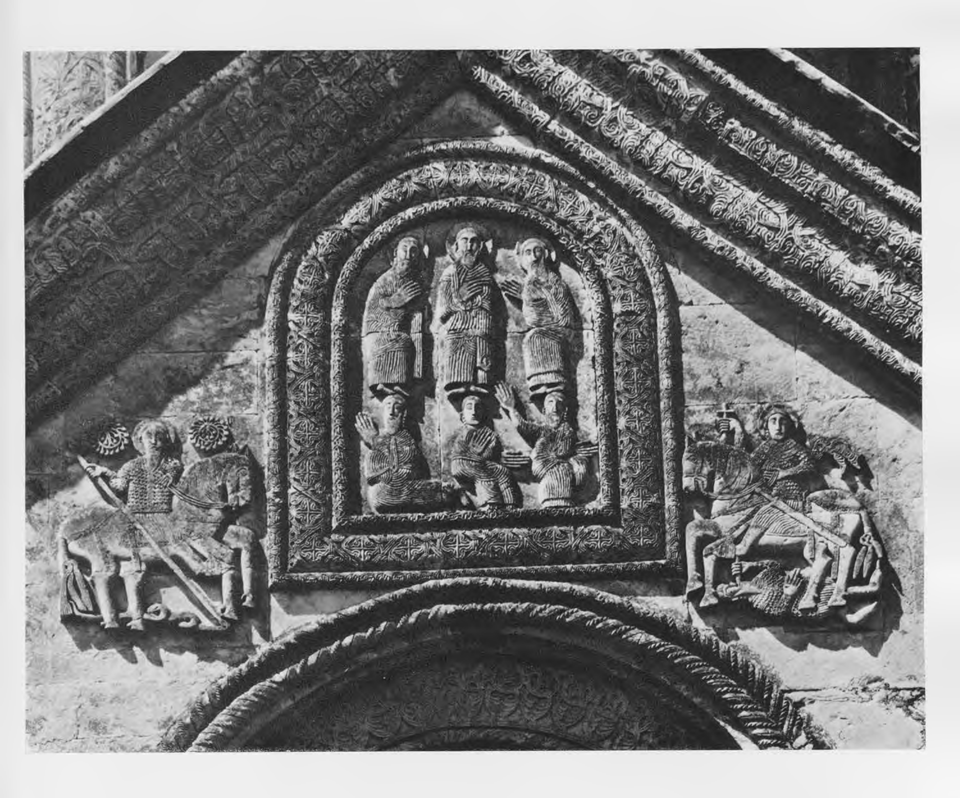
Каждый фасад решен индивидуально, но ряд сходных моментов, среди них и расположение фигурных рельефов, связывает их в законченное декоративное целое. В этом отношении большую роль играет декоративная аркатура, которая охватывает все здание целиком, нигде не прерываясь.

Н. П. Северов и Г. Н. Чубинашвили декоративное убранство храма приписывают трем разным мастерам. На каждом фасаде прослеживается продуманное распределение между этими мастерами отдельных частей декора: орнаментальной резьбы и фигурных рельефов. При этом учитывался художественный эффект работы каждого из них [8].

Композиция восточного фасада симметричная и строго уравновешенная. Центральная ось подчеркивается повышением средней декоративной арки и концентрацией основных декоративных элементов на центральном отрезке стены. Все три окна, прорезанные в нижней части, украшены орнаментированными наличниками и навершиями. Но среди них особенно выделяется своими размерами, местом, а также крупной резьбой наличника среднее. Украшение оконных проемов восточного фасада, как и орнаментальные полосы внутри декоративной аркатуры, выполнено первым мастером. Резьба этого мастера состоит из крупных и ясно читаемых элементов. Каждое звено узора, резанное уверенной рукой, ясно прослеживается на всем протяжении мотива.

Помещенный над центральным окном деликатно выполненный крест, принадлежащий руке второго мастера, резьба которого характеризуется ювелирной отточенностью и изяществом, создает смягчающий переход от энергичной резьбы первого мастера к самому сильному декоративному акценту, каким является рельефная композиция, помещенная высоко в щипце фасада. Средняя композиция „Преображение“ включена в рельефно выступающее, профилированное резное обрамление. С обеих сторон ее фланкируют фигуры всадников (св. Георгий и св. Федор). Резьба карниза по своему характеру перекликается с орнаментацией рамы рельефа. Этим фигурный рельеф связывается с орнаментальным декором. Декор верхней части фасада выполнен одним мастером. В отличие от первых двух мастеров он плотно покрывает выпуклую поверхность сложными, переплетающимися узорами орнамента.

146
Рельеф фронтона
восточного фасада
храма
в Никорцминда



147
Плита
из окрестностей
Сухуми.
X в.

148
Преображение.
Рельеф восточного
фасада храма
в Никорцминда









149 ←
Св. Федор.
Рельеф восточного фасада храма в Никорцминда

150 ←
Св. Георгий.
Рельеф восточного фасада храма в Никорцминда



151
Западный фасад храма в Никорцминда

Западный фасад, как и восточный, решен симметрично, но здесь сильнее акцентируется центральная ось [9]. Посередине, в нижней части, выделяется оформление портала, выполненное первым мастером. В нем богатая орнаментация создает обрамление и выделяет как основной акцент фигурную композицию тимпана. В композиции изображены стоящая фигура Христа и обращенные к нему святые воины Георгий и Федор на конях, попирающих змея и человеческую фигуру.

Украшению портала противопоставляется еще более пышная резьба третьего мастера, сосредоточенная в вершине фасада. Рельеф, представляющий крупную фигуру Христа, как и на восточном фасаде, включен внутрь профилированного орнаментированного обрамления, а по сторонам дополнительно даются два крупных диска [10], орнамент которых также резан на выпуклой поверхности.

Между указанными богатыми декоративными акцентами, какими являются портал и рельеф в щипце фасада, дается как переходное звено сдержанный узор вокруг прорезанного по центральной оси окна. Наличник в этой части резан заподлицо с плоскостью стены и покрыт, как и помещенное выше навершие, тонкой, деликатной резьбой, принадлежащей руке второго мастера. Интересно, что в орнаменте наличника окна, внутри пересекающихся кругов, помещены изображения грифонов.

Вход в храм с юга находится не по центральной оси здания, а сдвинут к западу, результатом чего является асимметричное решение всего оформления южного фасада. Асимметричность подчеркнута в членении стены декоративной аркатурой (западная арка намного шире, чем остальные две), в расположении фигурных рельефов: один рельеф помещается в щипце фасада, а второй — в западной части фасада, над входом. Таким образом, рельефы расположены не по одной оси.

Но асимметричность не мешает цельности декора фасада, на котором опять-таки противопоставлены два сильных, но разных по характеру акцента, а между ними дается несколько смягченный переход в орнаментальном уборе окон.

В нижней части акцентируется портал с композицией „Вознесение креста" в тимпане. В выполнении ясно чувствуется рука первого мастера. Завершает декор большая композиция в щипце фасада („Второе пришествие Христа") работы третьего мастера. Крупные диски с пышной орнаментальной резьбой на рельефной поверхности замыкают с обеих сторон композицию, а над ней помещается декоративно выполненная, обозначающая сцену надпись. Таким образом, мастер заполняет свободную плоскость стены в верхней части фасада, создавая законченную декоративную композицию.

Северный фасад, как и южный, характеризуется асимметричным общим решением, но, в отличие от всех остальных фасадов храма, он украшен скупо. На этом фасаде имеется только одна фигурная композиция в тимпане портала, украшенного орнаментальной резьбой (погрудные изображения архангелов Гавриила и Михаила).

Рассматривая декор восточного, западного и южного фасадов храма, видим, что он достигает особой насыщенности в верхних частях здания, находя завершение в еще более пышном орнаментальном уборе купола. Разнообразные орнаментальные мотивы плотно заполняют простенки между окнами на барабане купола, а отдельные фигурные изображения, в основном многочисленные изображения животных, обходят вокруг его основания. В орнаментальной резьбе барабана купола и верхних частей стен чувствуется рука одного — третьего — мастера. В обоих случаях привлекает внимание сложный рисунок орнамента, который строится на живописных эффектах противопоставления освещенной рельефной поверхности и сильно затененных частей фона.

В XI веке в архитектурном сооружении Никорцминдского храма, где фигурные рельефы составляют органическую часть общей декоративной системы фасадов, получает художественно законченное выражение система, которая складывается уже в памятниках X века[11]. Вспомним решение фасадов Ошкского храма, в декоративном оформлении которых скульптурные фигуры играют роль завершающих декор художественных акцентов. В оформлении порталов церкви в Вале мастер ставил перед собой задачу объединения фигурных рельефов и орнаментального убора в декоративную композицию, хотя органическая связанность этих элементов там еще не достигнута.

Порталы Никорцминда показывают художественную согласованность между изобразительными и орнаментальными элементами оформления. При общем сходстве решение порталов варьируется. Особо парадное впечатление создает западный портал, который и по размеру превосходит остальные (главный вход в церковь был с запада). Проем входа с обеих сторон подчеркнут широкими двойными орнаментальными полосами, а над ним помещается большой тимпанный камень, вдоль края которого следует орнамент, создавая раму для фигурной композиции. Тимпан сверху ограничен выступающим из плоскости стены орнаментированным навершием.

Богато украшен и южный портал. Двойные полосы орнамента не только фланкируют проем, а, продолжаясь выше, обходят полукругом поле тимпана, создавая, таким образом, непрерывающееся обрамление вокруг входа. На самом тимпане орнамент дается лишь вдоль его основания. Северный портал меньше по общим размерам, и оформлен он более скромно. Проем входа, вместе с тимпаном над ним, обрамлен одной орнаментальной полосой, а не двойной, как в южном портале. Сам тимпан сравнительно небольшой; вдоль его края, вокруг фигур, дается орнаментальная резьба.

152
Христос.
Рельеф западного
фасада притвора
храма в Мартвили.
X в.

153
Христос.
Рельеф западного
фасада храма
в Никорцминда





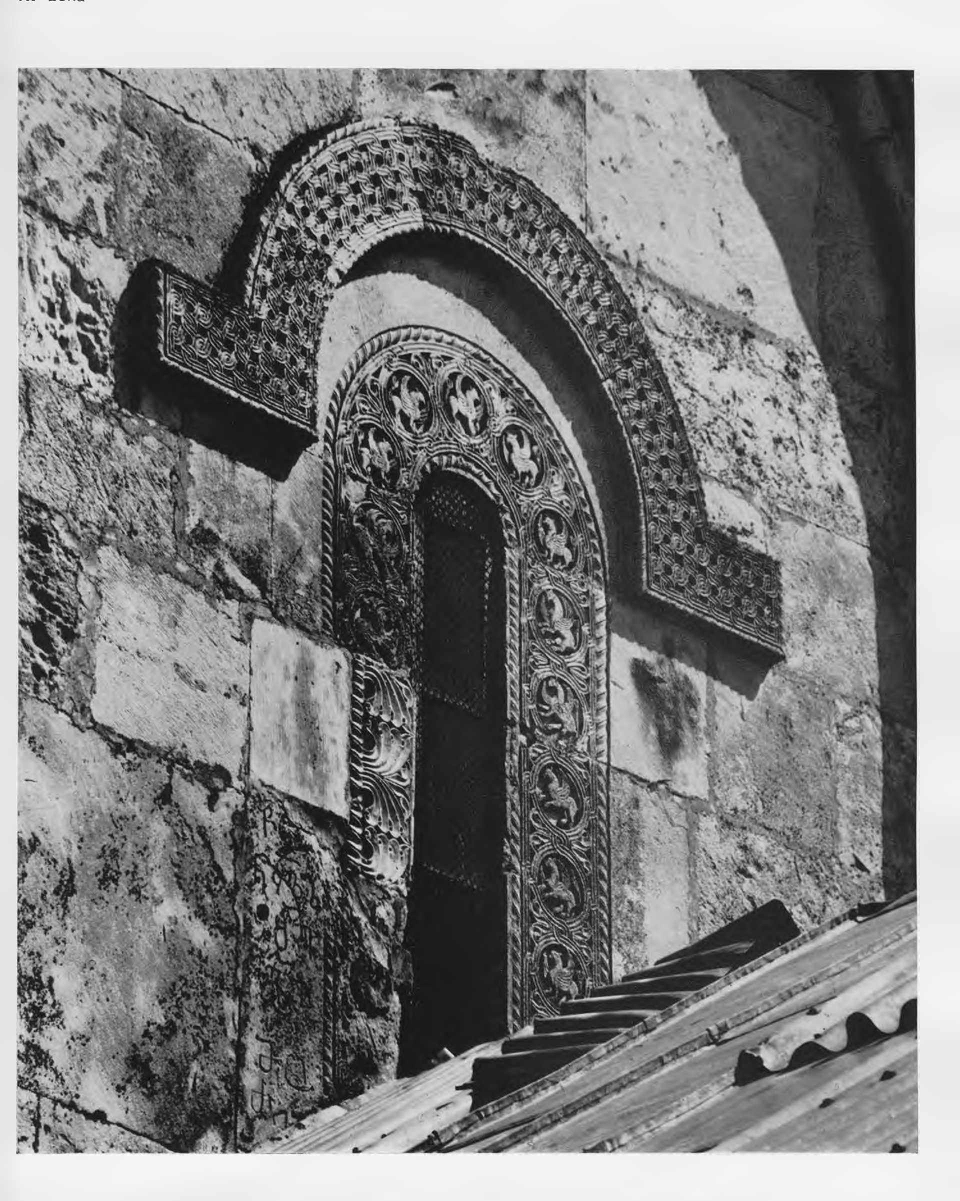
154
Оформление портала собора в Ангулеме (Франция). XII в.

155 →
Окно западного фасада храма в Никорцминда

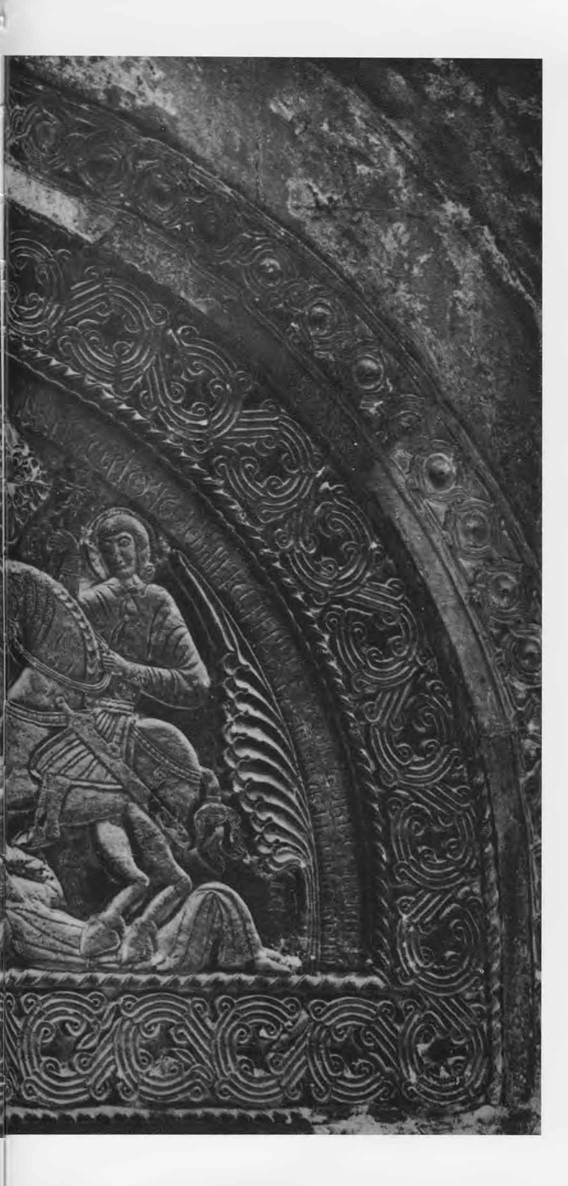
Оформление порталов Никорцминдского храма производит впечатление художественной завершенности и цельности [12].
Декоративное оформление и фигурные рельефы Никорцминдского храма создают стройный законченный ансамбль. Сюжетные рельефы связаны между собой содержанием; даются композиции обобщающего значения, репрезентативного характера, которые в целом выражают идею славы Христа, идею, связанную с представлением о его втором пришествии.



Главным изображением композиций является Христос Спаситель. В щипце западного фасада Христос представлен в образе судьи; он восседает на троне, в левой руке держит свиток, а десница поднята вверх в жесте благословения. По сторонам фигуры, а также на капителях трона симметрично помещены стилизованные изображения шишек пинии. В христианском искусстве изображение шишки пинии имеет символическое значение и связывается обычно с источником жизни. Стржиговский определяет его как символ плодородия и жизни [13]. Вполне вероятно, что шишки пинии, помещенные в Никорцминда рядом с фигурой Христа, имели подобное символическое значение, указывая на Христа, как на источник вечной жизни [14].
Для толкования образа Христа в Никорцминда интересную аналогию представляет рельеф в щипце западного притвора Мартвильского храма, относящийся ко времени его перестройки в X веке. Изображен Христос во весь рост, благословляющий правой рукой, а левой поддерживающий раскрытую книгу, на которой дается надпись, составленная из разных мест книг Священного писания [15], где подчеркивается именно идея величия и вечной жизни Христа, и в то же самое время он представлен как судья. Таким образом, в это изображение вложено то же содержание, которое передает рельеф западного фасада Никорцминда.
В тимпане входа этого же фасада Никорцминдского храма также дается изображение Христа (представлен он стоящим). Повторением строгой вертикали фигуры Христа на одном фасаде подчеркивается значение этого изображения; вместе с тем композиция тимпана связывается с рельефом в щипце фасада. По сторонам Христа в тимпане представлены конные святые воины. Таким образом, изображенные в этой сцене персонажи не связаны друг с другом конкретным содержанием, композиция не передает какой-нибудь определенный эпизод из Священного писания, а имеет репрезентативный характер.







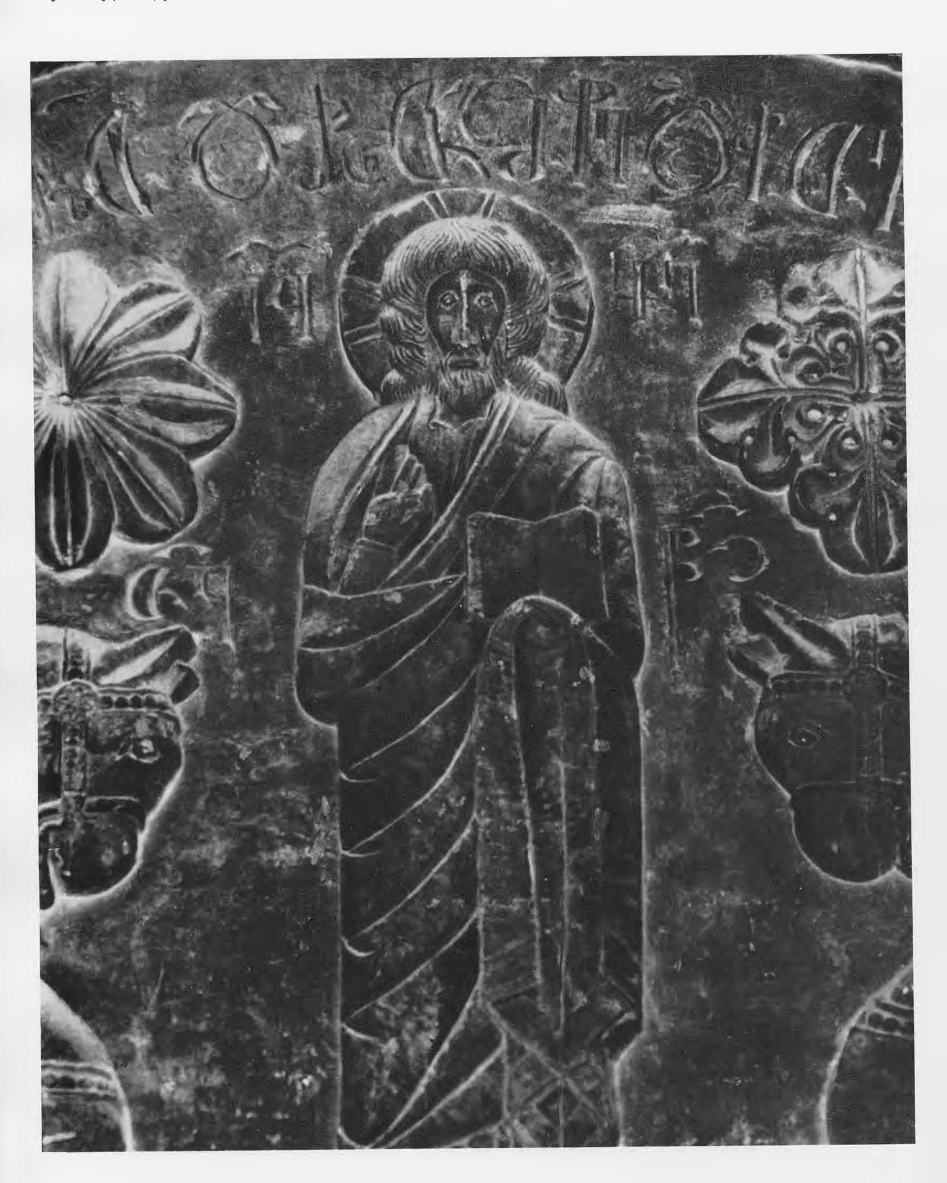
156
Рельеф тимпана
западного портала
храма
в Никорцминда

157
Св. Федор.
Рельеф тимпана
западного портала
храма
в Никорцминда



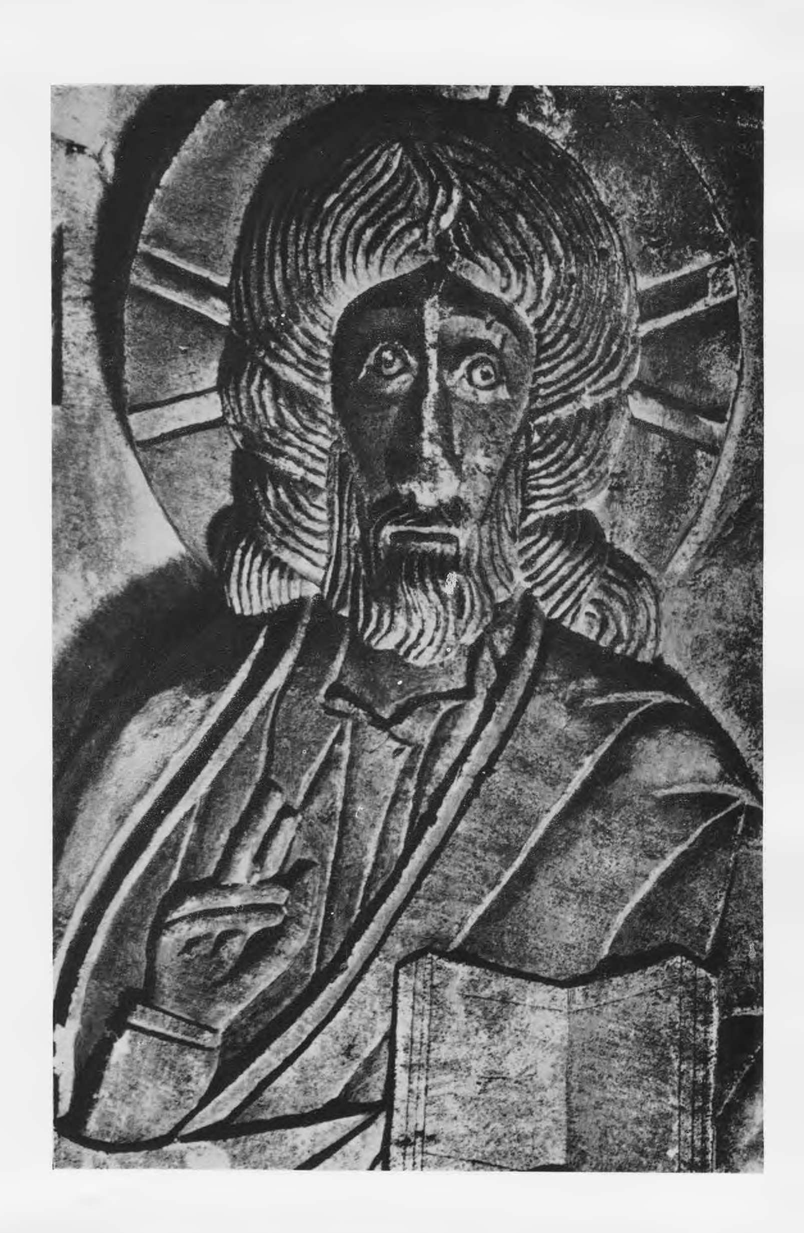


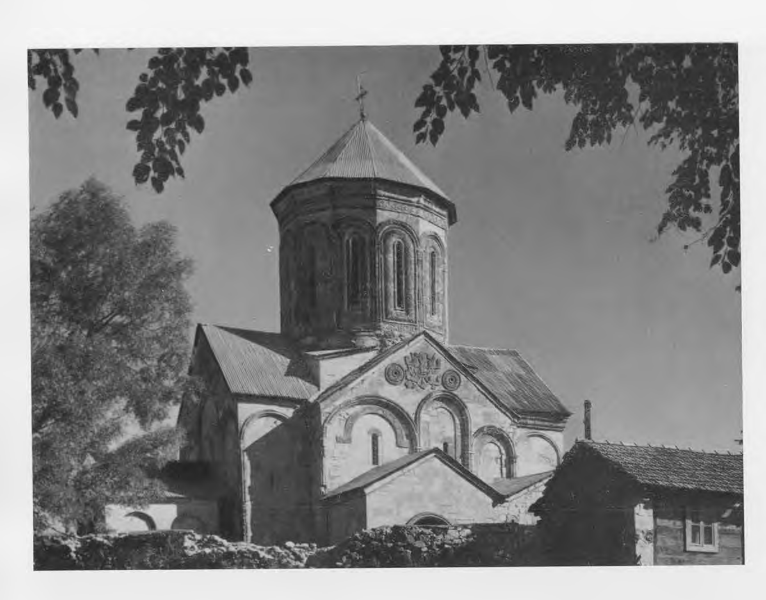
158
Св. Георгий.
Рельеф западного
портала храма
в Никорцминда



159
Христос.
Рельеф западного
портала храма
в Никорцминда

160
Голова Христа.
Рельеф западного
портала храма
в Никорцминда





161
Южный фасад
храма
в Никорцминда

На восточном фасаде изображено „Преображение", то есть сцена, взятая из Евангелия. В Никорцминда сцена „Преображение", выделенная из общего хода повествования евангельского цикла и помещенная на фасаде храма, наряду с другими репрезентативными композициями приобретает обобщенный, символический характер. Композицию можно определить как выражение славы и величия Христа, проявление его божественности.

Вместе с тем „Преображение", в особенности композиция символического характера, в научной литературе рассматривается как прототип второго пришествия Христа на Страшном суде [16].

В Никорцминда обобщенному содержанию сцены соответствует общее решение композиции, из которой выключены все детали повествования, в частности обозначение места действия, входящее обычно в иконографическую схему данной сцены [17].

Таким образом, рельефы фронтонов западного и восточного фасадов перекликаются по содержанию со сценой „Второе пришествие Христа", помещенной в щипце южного фасада. „Второе пришествие" в Никорцминда передается в типе композиции „Вознесение Христа", а именно ее краткой редакции, которая включает только изображение Христа в ореоле мандорлы и двух возносящих его ангелов [18], в нижней части композиции добавлены, как указание на второе пришествие, два трубящих ангела и большая благословляющая десница. По мнению Ф. И. Шмита, купольные композиции вознесения Христа в настенной живописи имеют символический характер и выражают содержание второго пришествия [19]; в них передается явление Христа как судьи. Рельеф в Никорцминда как бы служит иллюстрацией указанного положения: композиция обозначена надписью как второе пришествие и при этом включает моменты, характерные для этой сцены [20], но сама сцена передается в типе краткой редакции композиции вознесения Христа, известной в Грузии.

Согласно христианским религиозным воззрениям, второе пришествие Христа тесно связано с представлением о конце света и о Страшном суде. Композиция второго пришествия передает то же самое содержание, что и сцена Страшного суда, распространенная в средневековой монументальной живописи, в частности и в Грузии[21]. Страшный суд — сложная, многофигурная сцена, различные эпизоды и составные части которой располагаются в несколько регистров. Основным ядром сцены являются изображения восседающего на троне Христа как вершителя правосудия и обращенных к нему с молением Богоматери и Иоанна Крестителя как заступников за человечество перед Христом, то есть композиция типа деисуса. Часто она включает фигуры трубящих ангелов.

В Никорцминда представление о конце света находит воплощение в иных композиционных формах, чем в живописи. Скульптор обращается к компактной и цельной композиции обобщенного характера, которая более соответствовала задачам фасадной скульптуры, ясно выявившимся в XI веке. Такой художественный образ он находит в картине второго пришествия Христа. Решая изображение в форме композиции вознесения, он подчеркивает в нем момент чудесного явления Христа[22].

Второе пришествие, то же вознесение (по Священному писанию, вознесение Христа явилось прообразом его второго пришествия), представляет собой композицию обобщенного характера и передает, в сущности, идею славы и торжества Христа. Вознесение Христа, так же как его второе пришествие, является проявлением его величия. Ту же тему, то есть славу Христа, символически передает композиция „Вознесение креста" в тимпане южного входа. Вознесение креста представляет символическое выражение сцены вознесения Христа[23], идентичность смыслового толкования которой со вторым пришествием Христа, как было указано, подчеркивается исследователями. Таким образом, „Вознесение креста" в тимпане южного входа по содержанию определенно связывается с композицией „Второе пришествие" в щипце этого же фасада. Перекликаются изображения и по общему композиционному построению: нижняя композиция также включает фигуры четырех летящих ангелов, но они располагаются здесь вокруг изображения креста.

Никорцминдский рельеф „Вознесение креста" показывает своеобразную композицию: среднюю часть поля тимпана занимает большой крест, а ангелы, помещенные попарно, обхватывают широко раскинутыми руками концы рукавов креста, поддерживая его. Их изогнутые тела удачно заполняют свободные поля между перекрестьями и создают впечатление парения. В композиции определенно акцентируется вертикальная ось тем, что крест изображен стоящим на подножии, а вершина тимпана подчеркнута полудиском (вероятно, обозначает небо).

Скульптурная композиция, очень похожая на никорцминдскую, только вписанная в очертание круга, помещена на стене Кацхского храма (XI в.). В обоих примерах по сторонам креста расположены четыре фигуры ангелов.

Рельефное изображение вознесения креста четырьмя ангелами находится в тимпане южного входа главного храма Хахули (X в.)[24].

В грузинской монументальной живописи зрелого средневековья композиция вознесения креста четырьмя ангелами специально предназначалась для купола, являясь, таким образом, купольной композицией[25]. Вознесение креста изображено в росписях XI века куполов церквей Ишхани, Хахули, Манглиси. В некупольных церквах сцена помещалась на своде: Вардзия (южный придел церкви, XII в.), Удабно (главная церковь и церковь Моцамета). В них дается сходный тип композиции: ее центр представляет крест, помещенный в медальоне, несомый четырьмя ангелами[26]. Расположение туловищ и крыльев ангелов создает впечатление полета[27]. При распределении фигур в композиции явно учитывалось то обстоятельство, что, предназначенная для купола или свода, она должна была рассматриваться снизу. В соответствии с такой точкой обозрения внутри композиции не выделяются ее верхняя и нижняя части.

162
Христос во славе, несомый ангелами. Рельеф архитрава церкви Сент-Андре-де-Сорел (Франция). XI в.

163
Христос во славе, несомый ангелами. Рельеф архитрава церкви Сен-Жени-де-Фонтэн (Франция). XI в.

164
Второе пришествие. Композиция южного фасада храма в Никорцминда





Иная картина наблюдается в вышеприведенных рельефных изображениях в Никорцминда и Кацхи. В них четко выделены основание композиции и вершина, подчеркивается вертикальная ось. Такое решение дается не только в никорцминдском рельефе, где оно обусловливалось самой формой тимпана, но и в кацхской композиции, которая вписана в круглое обрамление. В рельефах крест стоит на подножии, он не включен в медальон. Фигуры ангелов размещаются таким образом, что верхняя и нижняя пары своим расположением ясно дифференцированы. Исходя из различия, можно думать, что образцами для рельефов служили не фресковые композиции, а такие произведения, в которых выступают именно указанные моменты. Хотя общая концепция подобной композиции, видимо, первоначально была связана именно с куполом храма, и основой для нее, по всей вероятности, явилась купольная композиция вознесения Христа, известная в монументальной живописи с раннего времени.

Тема вознесения креста имела широкое распространение в Грузии. Памятники раннефеодальной эпохи передают обычный для раннехристианского искусства тип композиции: включенный в медальон равноконечный крест возносят два ангела, фигуры которых симметрично помещаются слева и справа [28]. В эпоху зрелого средневековья находит распространение иной вид композиции, отличающийся от раннехристианской редакции сцены: в ее состав входят не две фигуры ангелов, а четыре и сама композиция, по существу, предназначена для круглого поля [29].

Как переходное звено между указанными композиционными типами можно рассматривать каменный крест из Качагани (VII в.) [30]. На его передней стороне представлена рельефная композиция „Вознесения креста“: в центре перекрестья изображен крест в медальоне, а фигуры ангелов помещены на рукавах креста. Горизонтальная часть качаганского креста воспроизводит обычную композицию с горизонтально расположенными по сторонам медальона двумя ангелами, но на вертикальных тяблах скульптор добавляет еще по фигуре ангела, разворачивая их в разные стороны. Таким образом, он в целом создает оригинальную композицию, в которой число ангелов и их расположение диктовались формой креста.





165
Христос.
Из композиции
„Второе
пришествие".
Рельеф южного
фасада храма
в Никорцминда



Рассмотренный вид композиции вознесения креста является типичным для грузинского искусства, его мы не находим за пределами Грузии (как можно судить по известному материалу)[31]. Вообще сцена эта, распространенная в христианском искусстве раннего периода (IV—VII вв.) и лишь в виде отголоска повторенная в примерах IX века[32], в последующие века не встречается ни в византийском[33], ни в западноевропейском искусстве. Как единичный пример можно назвать роспись Белого монастыря в Египте (1124)[34], но в ней сцена представлена в ином типе, чем в грузинских памятниках. Всю центральную часть конхи южной апсиды занимает громадный крест с перекинутым через его тябла платом, вписанный в медальон, который несут два ангела. По сторонам стоят Богоматерь и Иоанн Креститель в позе моления.

Отмеченные выше моменты дают основание заключить, что указанный тип композиции вознесения креста, распространенный в грузинской монументальной живописи и скульптуре, местного происхождения, что сложился он в Грузии и является результатом оригинального творчества средневековых грузинских мастеров.

К числу излюбленных сюжетов относятся изображения архангелов и святых воинов, образы которых пользовались особым почитанием в Грузии. В Никорцминда конные фигуры святых воинов — Георгия и Федора — представлены дважды: на восточном фасаде они фланкируют сцену „Преображение“, а в композиции тимпана западного портала — фигуру Христа. В обоих рельефах св. Федор пронзает копьем извивающегося змея-дракона, а св. Георгий попирает поверженного у ног лошади царя-безбожника Диоклетиана. Конный св. Георгий представлен в типичной для грузинского искусства редакции: попирающим зло в образе языческого царя Диоклетиана, олицетворяя победу христианской религии[35].

В Грузии с раннего времени получает распространение геральдическая, симметричная композиция направленных друг к другу всадников. Представлена она на фризе Мартвильского храма (VII в.), где всадники поражают змея[36]; на фрагменте каменной плиты от алтарной преграды из Цебелды (VII—VIII вв.) один из всадников (вероятно, св. Георгий) попирает человеческую фигуру, а второй (вероятно, св. Федор) змея[37]. Аналогичная композиция святых воинов-всадников повторяется в рельефе западного портала храма в Вале (X в.). В основе никорцминдских рельефов лежит эта же геральдическая композиционная схема, которая, по существу, не меняется от того, что всадники помещены по сторонам Христа в одном случае и сцены преображения — в другом.

Часто встречаются изображения обращенных друг к другу всадников св. Георгия и св. Федора — в грузинских росписях зрелого средневековья[38]. И в них св. Георгий обычно поражает Диоклетиана, а св. Федор — змея.

Как показывают многочисленные чеканные иконы XI века с изображением св. Георгия, в них выступает различная концепция художественного образа воина: „...другими словами, психологическое понимание воина грузином-мастером было живое и многообразное, а не традиционное, однотипное по трафарету, известному из византийского искусства“[39].

Примером такого дифференцированного подхода является изображение св. Георгия на западном тимпане Никорцминда, в котором наблюдаются отличные от его сложившегося иконографического облика черты. Лицо св. Георгия воспроизводит обычный иконографический тип безбородого юноши, но его выделяют характерные особенности, такие, как форма крупного носа, широкое угловатое очертание лица, подчеркивающее впечатление строгой мужественности и торжественности. Волосы округлой массой окаймляют лицо, лишь у шеи создавая спиральный завиток, тогда как обычно спиральные завитки волос покрывают голову св. Георгия целиком. Распространенное для иконографического типа святого воина одеяние — кольчуга и накинутый на плечи плащ — здесь заменено проработанным складками платьем с вырезом на груди и застежками впереди.

166
Ангел.
Из композиции
„Второе
пришестане".
Рельеф южного
фасада храма
в Никорцминда



167
Вознесение креста.
Композиция южного
портала храма
в Никорцминда

168
Ангел.
Из композиции
„Вознесение
креста".
Рельеф южного
портала храма
в Никорцминда

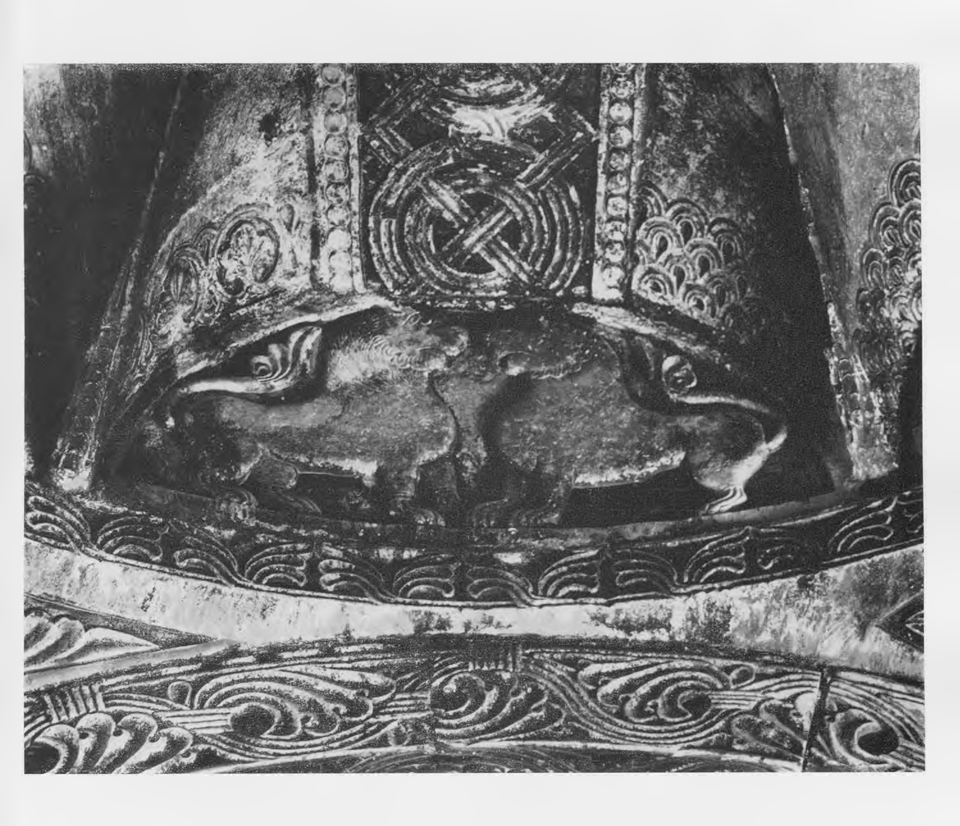
169
Голова ангела.
Из композиции
„Вознесение
креста".
Рельеф южного
портала храма
в Никорцминда



170
Свод южного
портика храма
в Никорцминда



171
Львы
Рельеф свода
южного портика
храма
в Никорцминда





172
Грифоны.
Рельеф собора
св. Марка
в Венеции



173
Грифон.
Рельеф тимпана.
XII в. Из музея
в Ангулеме

174
Птицы.
Рельеф свода
южного портика
храма
в Никорцминда

175
Грифоны.
Рельеф свода
южного портика
храма
в Никорцминда

В изображении св. Георгия в Никорцминда, таким образом, отмечаются отдельные своеобразные черты, выделяющие его среди традиционного иконографического типа.

На фасадах Никорцминдского храма собраны композиции обобщенного, репрезентативного характера, выражающие содержание славы, величия Христа. Образы воинов, побеждающих зло, также воплощают идею триумфа христианства.

Рассмотрение скульптуры Никорцминда и ее сравнение с сюжетными рельефами памятников предшествующего периода дает возможность высказать предположение, что развитие фасадной скульптуры шло от отдельных изображений в сторону создания ансамбля, от передачи конкретных моментов к синтезу, теологическому обобщению; во всяком случае, намечается такое направление развития.

Как было отмечено, фигурные рельефы Никорцминдского храма, так же как и орнаментация, не однородны, их можно разделить на две группы, противопоставленные друг другу: композиции в щипцах фасадов, с одной стороны, и изображения в тимпанах порталов — с другой.

Три композиции в щипцах фасадов принадлежат руке одного мастера. Объединяющий их момент — искание повышенной выразительности изображения, особая подчеркнутость эмоциональной стороны в фигурах, что достигается экспрессивным акцентированием отдельных частей (увеличение голов и особенно кистей рук), а также экспрессивностью рисунка, орнаментальные линии которого, обозначающие складки одежды, охватывают поверхность рельефа. Эта сторона связывается с декоративным характером композиций.

В рельефе „Второе пришествие Христа" бросается в глаза сильная напряженность, пронизывающая компактную, решенную на контрастах композицию. В фигурах летящих ангелов вертикально расположенные головы и ноги контрастно противопоставлены горизонтальному направлению туловища. Их крылья резко раскинуты в разные

176
Грифоны и лев.
Рельефы южного
фасада собора
св. Георгия
в Юрьеве-Польском

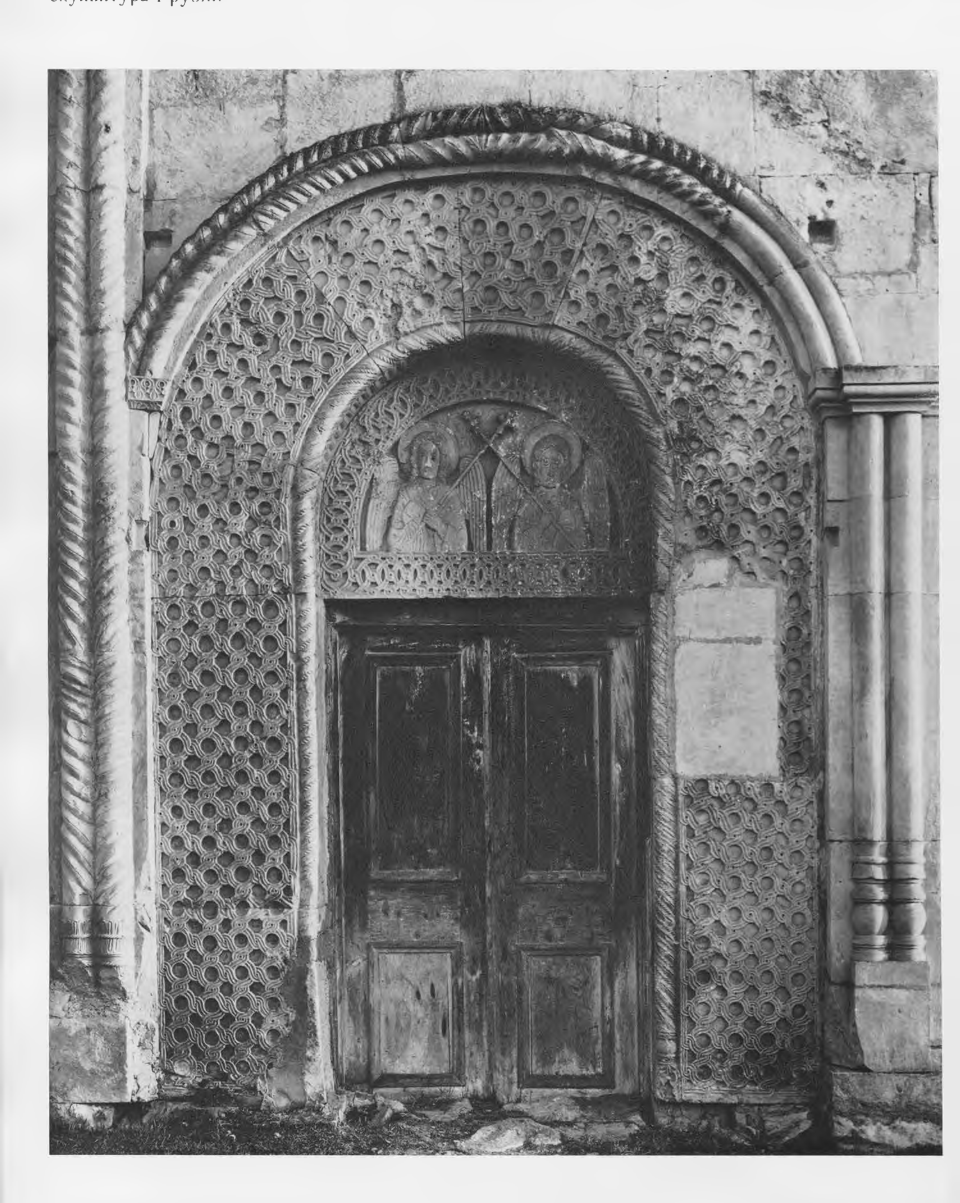
стороны в едином могучем порыве. Подчеркнут контраст между порывистыми фигурами ангелов и строгим образом Христа, выразительность которого сосредоточена в лице и в экспрессивно увеличенной деснице. Композиция в целом передает настроение серьезности и величия воплощенного в ней момента и соответствует содержанию сцены — явлению Христа как судьи над миром.
Напряженность фигур усиливается экспрессивностью жестикуляции: руки возносящих Христа ангелов широко раскинуты, а кисти их сильно увеличены, но особенно акцен-



тирована благословляющая десница Христа, чем подчеркивается исключительная значимость жеста. Экспрессивны и лица. Например, лицо верхнего ангела (направо от Христа), которому неправильное очертание слегка раскрытого рта с опущенными уголками, асимметрично расположенные глаза, резко поднятая к переносице линия брови придают скорбное выражение. Напряженно трубят в рога нижние ангелы.
Динамичность композиции проявляется в порыве, во внутренней напряженности, которая как бы ищет выхода и в экспрессивной жестикуляции, и в экспрессивности орнаментального рисунка. Складки одежды Христа направлены в разные стороны, на груди они образуют сложное переплетение линий. Отвлеченная орнаментальность рисунка складок особенно выделяется в изображении ангелов, где мастер наряду с проработкой поверхности выемками применяет петлеобразные, сильно загибающиеся в виде спирали линии. Свободные места внутри композиции он заполняет концами отходящей от одежды, как бы развевающейся от движения фигур ангелов ткани, причем трактует их условно, орнаментально. Течение рисунка переходит с одной фигуры на другую, объединяя поверхность рельефа в орнаментальное целое. Данная сцена не имеет обрамления; ее замкнутость и цельность достигается общим композиционным решением и орнаментальностью рисунка.
Как было отмечено выше, решение южного фасада асимметричное. Композиция фронтона в основном строится симметрично, но сам рельеф слегка смещен к западу. Отклонение рельефа от центральной оси очень незначительное и малозаметное, но можно думать, что в этом проявился сознательный расчет, согласованный с асимметрией оформления фасада в целом, в результате чего восприятие рельефа уже не ограничивается фронтальной точкой зрения, как в рельефах западного и восточного фасадов: композиция не теряет выразительности и с боковых точек зрения, особенно с юго-восточной стороны.

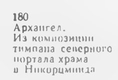
177
Фриз
с изображением
животных.
Рельефы барабана
купола храма
в Никорцминда





178
Портал северного
фасада храма
в Никорцминда

179
Архангел.
Из композиции
тимпана северного
портала храма
в Никорцминда


180
Архангел.
Из композиции
тимпана северного
портала храма
в Никорцминда





Экспрессивность жестов фигур вместе с орнаментальностью покрывающего поверхность рисунка характерна и для рельефа „Преображение“ восточного фасада, хотя общее решение композиции несколько иное, чем в сцене „Второе пришествие“. В этом рельефе каждая фигура выделена самостоятельно, ограничена замкнутым контуром. При внешней застылости фигур создается ощущение внутренней напряженности, которая прорывается в экспрессивной жестикуляции увеличенных рук. Напряженность особенно подчеркнута в фигурах апостолов в нижнем ряду. Их сложные позы и дифференцированная жестикуляция диктовались, правда, иконографической схемой данной композиции, но никорцминдский скульптор вносит в эти моменты экспрессию, особенно акцентирует выражение удивления и страха, овладевшее апостолами при чудесном явлении Христа. Диспропорционально увеличенные руки апостолов, вернее кисти рук, как бы с силой высвобождаются из застывшей массы фигуры, а рука крайнего апостола выразительно протянута вверх.

Орнаментированная рама, очертание которой, закругленное в верхней части, согласовано с расположением фигур, замыкает композицию и придает ей законченность.

В щипце западного фасада представлена величественная фигура восседающего на троне Христа. Поверхность рельефа и здесь оживлена отвлеченным орнаментальным течением линий, но их движение в соответствии со спокойной позой сравнительно более сдержанное. В этом изображении особенную выразительность приобретает по контрасту с общей сдержанностью экспрессивный жест благословляющей десницы с сильно удлиненными пальцами.

Очень декоративны рама рельефа и фланкирующие его большие диски с сочной резьбой. Но скульптор не довольствуется этим пышным скоплением орнаментации и вносит орнаментальную резьбу в трактовку деталей внутри самой композиции. Вся поверхность переданного условно трона покрыта орнаментом, идентичным по характеру с резьбой обрамления и дисков.

Во всех трех рельефах пластическая сторона изображения ограничена выделением фигуры в виде малочлененного блока. Формы фигуры грубые и обозначены в общих чертах, как, например, ноги — подобие обрубков или широкие руки с растопыренными пальцами, концы которых резко срезаны к фону. Выразительностью отличаются лица с грубыми чертами. Позы и движения фигур передаются условно; эта сторона подчинена орнаментальному характеру изображения. Декоративность выражается в орнаментальности и внутреннего рисунка и деталей. Для рельефов характерно стремление к экспрессивной выразительности, особое подчеркивание эмоциональной, духовной стороны.

Аналогии никорцминдским рельефам можно найти в произведениях романской скульптуры Западной Европы; в частности, при сравнении рельефа „Второго пришествия“ с композициями „Славы Христа“ (типа композиции „Вознесение“) на архитравах церквей Сен Жени-де-Фонтэн (1020—1021) и Сент Андре-де-Соред (середина XI в.)[40] во Франции явно выступает общность в характере трактовки сцен, в которых основными средствами выражения являются подчеркнутая экспрессия лиц и жестикуляции увеличенных рук, усиленная напряженной динамикой орнаментальных линий.

Рельефы Никорцминда орнаментальностью трактовки и экспрессивностью фигур перекликаются с более ранними памятниками грузинской скульптуры, такими, как плита из Опизы (первая четверть IX в.) или чеканная икона „Преображение“ из Зарзмы (886). Экспрессивное увеличение головы и рук в фигурах характерно и для произведений начальной ступени поисков скульптурности (Ишханское чеканное распятие 973 г.[41], плита из окрестностей Сухуми X в.). В рельефах XI века на первый план выступает задача пластического прочувствования отдельных форм фигуры, и экспрессивное подчеркивание эмоциональной стороны в изображении уступает ей место. Этот процесс ясно выявляется в многочисленных примерах искусства чеканки и рельефов алтарных преград. То же самое наблюдается в фасадной скульптуре

181
Лев.
Рельеф храма
в Кацхи



182
Вознесение креста.
Рельеф храма
в Кацхи.
XI в.



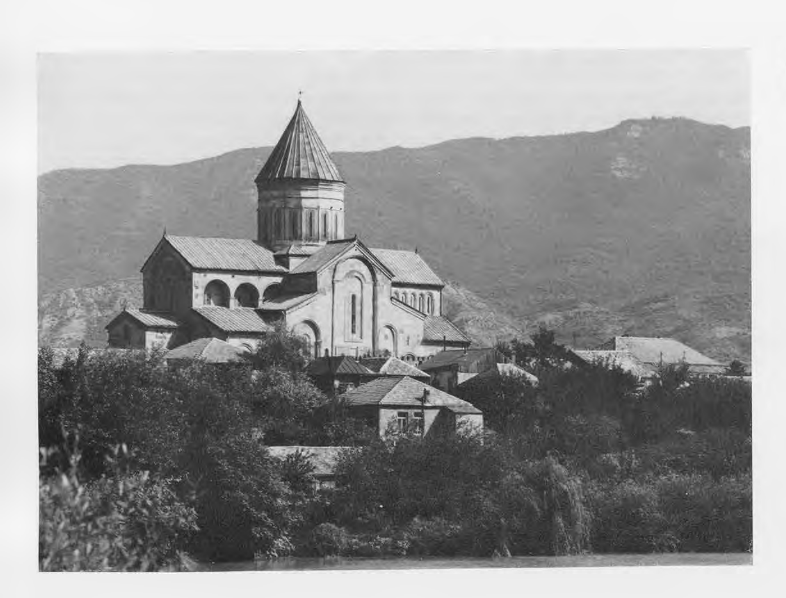
(скульптура Ошки, рельефы тимпанов в Никорцминда, рельефы из Ахашени, Кацхи, Свети-Цховели, Самтависи).

Однако в Никорцминда рельефы щипцов фасадов отмечены экспрессивностью средств выражения. Мастер в первую очередь стремится, чтобы изображение, помещенное высоко на стене храма, с большой силой воздействовало на зрителя. В достижении этой цели он прибегает к решениям экспрессивного характера. Нужно также принять во внимание, что процесс возведения архитектурного памятника, притом такого сложного, как Никорцминда, продолжался, вероятно, около десятилетия. Строительство Никорцминдского храма падает на первое десятилетие XI века; естественно предполагать, что творческая манера выполнившего вышерассмотренные рельефы скульптора складывалась еще в X веке, то есть в тот период, когда экспрессивность была характерна для пластического искусства Грузии. Этим объясняется выявление в творчестве мастера особенностей предшествующего этапа, с которым он был непосредственно связан.

Несмотря на наличие сходных черт, именно при сравнении никорцминдских рельефов с совершенно плоскостным рельефом из Опизы ясно видно, какой большой путь развития разделяет эти произведения. Различие выявляется в характере орнаментального рисунка. В никорцминдских рельефах рисунок приобрел большую силу выразительности и эмоциональную нагрузку. В опизском изображении линия не характеризуется такой подчеркнутой эмоциональностью и напряженностью, рисунок несколько схематичен.

Несмотря на орнаментальный подход, чувствуется, что никорцминдский мастер — представитель той эпохи, когда проблема пластичности определенно стояла перед скульпторами. Он дает фигуры высоким рельефом, закругляя его края; в тех композициях, где фигуры не сливаются друг с другом в орнаментальное целое, каждая из них представляет собой массивный блок. В лицах выделены выпуклости щек, подбородка, вокруг глаз ложатся тени, глубоко врезан рот. Лучи солнца, когда они освещают рельеф, создают на его поверхности, проработанной глубоко врезанными линиями и выемками, изменчивую игру светотеневых рефлексов. Орнаментальная проработка рельефа служит задаче живописности. Эта же черта — чередование глубоких теней и освещенных поверхностей — характеризует и выполненный этим мастером орнамент. По характеру резьбы мастер определенно является представителем развитого живописного стиля средневековья. По сравнению с орнаментами первого и второго мастеров его работы показывают даже последующую ступень развития[42]. Что касается фигурных рельефов, то в них третьего мастера привлекает не ведущая для этой эпохи проблема скульптурной передачи форм, а в первую очередь орнаментальность и живописность.

С точки зрения общего хода развития более передовой характер носят рельефы тимпанов. В них совершенно не выражен момент экспрессивности, так как он является уже пройденным этапом. В рисунке нет отвлеченной орнаментальности, характерной для рельефов фронтонов. Привлекает внимание более свободная передача движения, разнообразие поз. Как в композиции в целом, так и в изображении отдельных фигур отмечается стремление к красоте и изысканности форм и очертаний. В рельефах южного и западного тимпанов художественная завершенность достигается ритмичным построением композиции. В рельефе „Вознесение креста“ сильные, но вместе с тем плавные изгибы ангелов, их откинутые назад головы, изогнутые крылья, развевающиеся концы одежды создают впечатление парения, взлета, соответствующее содержанию сцены. Расположение фигур, изгибы их туловища ритмично повторяются. Изогнутая линия тела верхнего ангела, переходящая в линию поднятой руки, находит отзвук в очертаниях нижнего ангела. Ритмичность подчеркивается расположением крыльев, направлением линий внутреннего рисунка, подчиненных плавным изгибам фигуры. Но вместе с тем в расположение фигур мастер всюду



183
Храм
Свети-Цховели
в Мцхета.
1010—1029 гг.
Южный фасад

вносит легкую дифференциацию, в частности значительно удлиняет фигуры нижней пары ангелов в соответствии с широким основанием тимпана. Таким образом, композицию, схема которой, вероятно, уже была в основных чертах выработана, он приспособляет к полю тимпана. Выраженное в рельефе движение характеризуется гармоничностью и ритмичностью.

В рельефе западного тимпана направленное к центру движение объединяет сцену: всадники как бы внезапно остановились на всем скаку перед неподвижной, строгой центральной фигурой Христа. И в этом примере проявляется стремление мастера придать композиции завершенность посредством ритмичного повторения направлений. Линию тимпана подчеркивает надпись, сплошной полосой следующая вдоль ее полукружия. Это же направление повторяют крупные декоративные полулисты, линия которых находит продолжение в расположении нимбов фигур. Наклон голов всадников, расположение их рук также подчинены общему направлению.

В обоих рельефах в решении композиции, в трактовке фигур и дополнительных деталей проявляется развитое декоративное чувство скульптора. В отличие от рельефов фронтонов впечатление декоративности создается плавным и свободным течением рисунка, сложностью и расчлененностью общих очертаний. Мастер охотно вводит в композицию декоративно разработанные элементы, например большие полулисты и розетки в рельефе западного тимпана. В рельефе „Вознесение“ концы рукавов креста прорастают крупными пальметками, в их углублении помещены розетки и т. д. Любовно передаются детали украшения сбруи лошади.

По сравнению с рельефами фронтонов в рельефах тимпанов достигнута более развитая ступень скульптурности изображения. Но и здесь линейная, декоративная разработка верхней плоскости рельефа в какой-то мере сдерживает выявление объемности фигур. В результате этого нижние части фигур всадников не выступают отдельными

объемами поверх туловища лошади, а лишь обозначаются рисунком по плоскости. Но в плоскостях, ограничивающих рельеф (фон и верхняя плоскость), в трактовке фигур определенно дает о себе знать пластическое начало. Оно — в чередовании высоты рельефа внутри изображения (расположение крыльев по отношению к фигуре, изображение ног лошадей в разных планах), в выделении отдельных объемов фигуры, например округлостей рук. Так, сильно закругленные плечи в фигуре Христа воспринимаются объемной массой. Впечатление объемности достигается характером расчлененного контура, данного, в частности, при изображении лошадей в виде дугообразных выпуклостей. Головы фигур объемно выступают поверх нимбов. В них выделена масса волос, а лицо моделировано чередованием повышенных и углубленных частей. Объемное, пространственное восприятие особенно чувствуется в изображении св. Георгия.

Скульптор свободно передает разнообразные позы и движения фигур; в изображении ангелов достигнуто впечатление стремительного взлета, хорошо передано внезапно остановившееся движение лошадей. В основном правильно изображается при этом структурное соотношение частей тела. Создается ощущение того, что рука действительно держит тот или иной предмет. Очертания фигур, их отдельные части отличаются изяществом.

Фигуры в основном пропорциональные. У них небольшие, изящной формы руки. Но пропорциональное построение человеческой фигуры средневековый скульптор не ставил перед собой как самостоятельную задачу. Поэтому он сильно удлиняет фигуры ангелов, когда это диктовалось требованиями общей компоновки сцены.

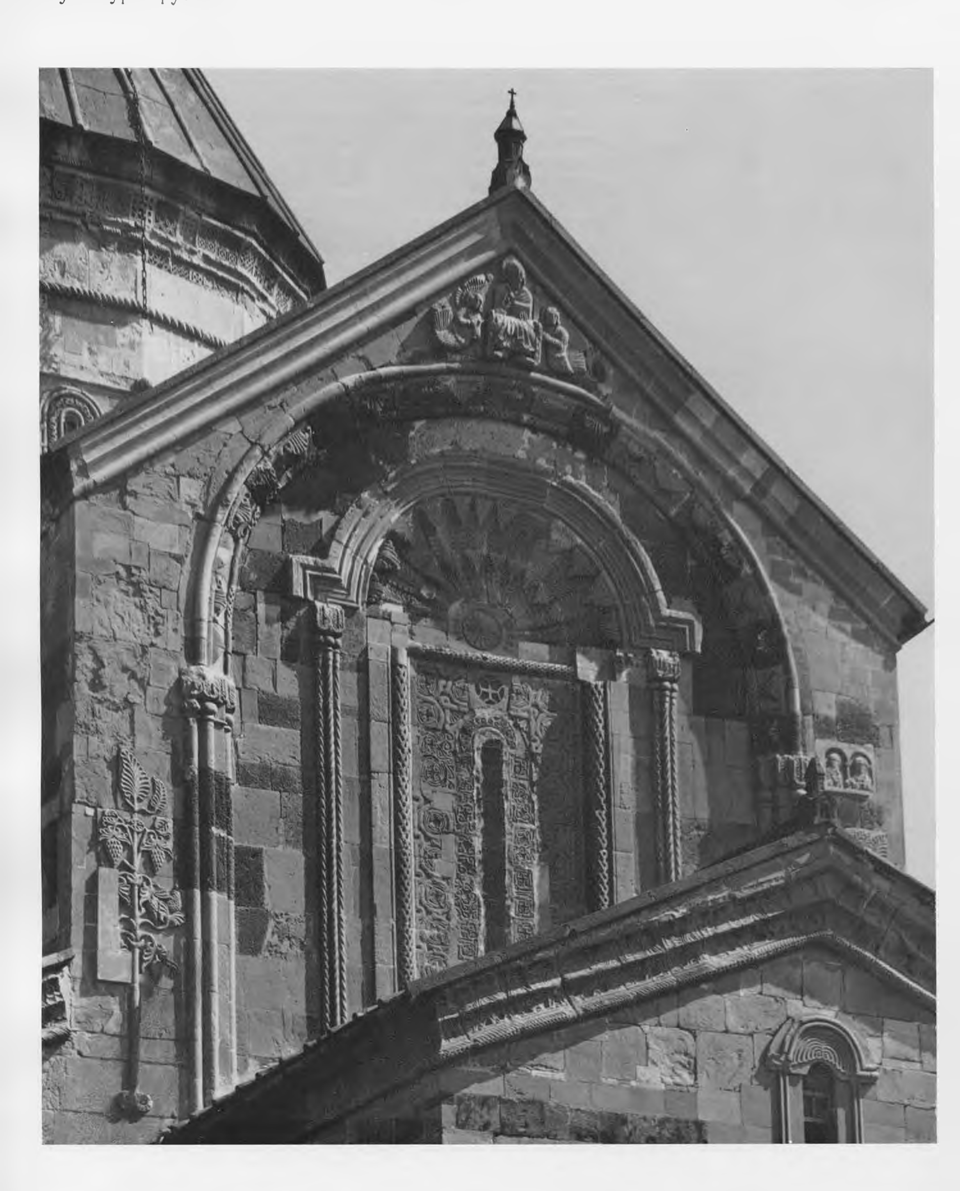
Во внутреннем рисунке нет отвлеченной орнаментальности. Линии, с одной стороны, выявляют различные части одеяния, а с другой стороны, выполняют декоративную функцию, ритмично повторяя очертание фигуры (плавно закругляющиеся линии складок в одежде ангелов). В некоторых частях дается наслоение складок друг на друга, но в основном они обозначены линейно. Не прочувствованные пластически, они не служат выделению объемных форм, а подчинены декоративному ритму.

Таким образом, пластическая задача не была со всей ясностью и полнотой освоена никорцминдским скульптором; эта сторона подчинена декоративной, линейной проработке плоскости рельефа.

Сходство этих двух рельефов чувствуется как в общих моментах, так и в передаче деталей и частностей, в манере резьбы. Сходен типаж лиц; но при близости черт лица отдельные персонажи разнятся выраженным в них настроением. В лицах ангелов больше мягкости по сравнению с мужественным лицом св. Георгия или подчеркнутой строгостью образа Христа.

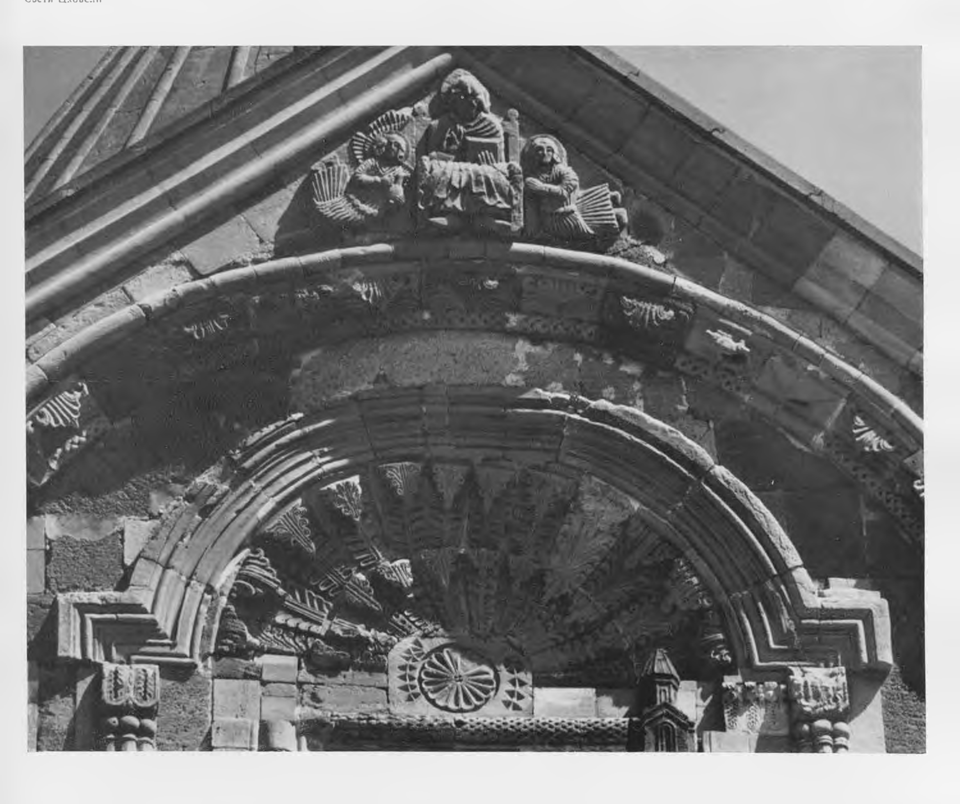
В рельефе северного тимпана выражена та же стилистическая ступень, которая характерна для вышерассмотренных двух рельефов, но некоторые особенности дают основание выделить его как работу отдельного (второго) мастера. Основная характерная черта этого мастера — сдержанность и лаконичность в использовании художественных средств, которая проявляется как в общем решении композиции (она включает фронтальные полуфигуры архангелов), так и в передаче деталей и частностей. Манера резьбы отличается мягкостью и деликатностью.

Разбором фигурных рельефов, таким образом, подтверждается, что в их выполнении, как и в выполнении орнаментальной резьбы, принимали участие три мастера. В Никорцминда фигурные рельефы неразрывно связаны с общим декоративным оформлением здания. Являясь органической составной частью декора, фигурные изображения выделяются на плоскости стен как значительные акценты, так как декоративность рельефов соединяется с их монументальным характером. Крупные размеры фигур и их обобщенные формы, цельность которых не нарушает орнаментальный рисунок поверхности, определяют монументальность рельефов фронтонов. Но и композиции тимпанов при сравнительно детальной проработке не лишены монументальности,



184
Храм
Свети-Цховели.
Часть западного
фасада

185
Часть западного
фасада храма
Свети-Цховели



186
Христос на троне.
Рельеф собора
в Бремене. XI в.

187
Рельеф западного
фасада храма
Свети-Цховели







188
Рельеф западного
фасада храма
Свети-Цховели

особенно фигуры западного портала. В Никорцминда создана декоративно-монументальная фасадная скульптура.
К сожалению, кроме Никорцминдского храма, на других памятниках первой половины XI века фасадная скульптура сохранилась лишь фрагментарно и часто не на первоначальном месте.
В Кацхском храме[43], законченном к концу царствования Баграта III, сохранилась большая плита с рельефным изображением льва, которое обращает внимание монументальностью решения. Крупные размеры и характер рельефа несомненно говорят о том, что плита первоначально украшала фасад здания и помещалась высоко (размеры плиты — 100×119 см; сейчас она лежит внутри храма).
Фигура льва передается крупными, обобщенными формами, объемно трактованными посредством рельефной моделировки. Всякая детализация отброшена. Морда сильно повреждена, но можно отметить, что на ней обозначалось лишь основное — глаза, нос; нос и ноздри вылеплены рельефно. Хвост рельефно выделен поверх туловища. Гибкий и расчлененный контур — сильно закругленная линия — придает массивным формам льва живую выразительность. Спокойная, но не застывшая фигура, в которой чувствуется мощь и сила, создает монументальное впечатление. Это действительно пример монументальной скульптуры.
В Кацхи имеется еще один рельеф, который по характеру отличается от вышерассмотренного и явно был выполнен другим мастером. Включенная в круг и обрамленная широкой полосой S-образного орнамента композиция „Вознесение креста“ помещается на южной стене храма, внутри южного притвора его обхода, и относится к декору последнего. Первоначально притвор был открыт в южной части широким проемом и арочное завершение последнего согласовано с верхней частью рельефного тондо[44]. Таким образом, парадная фигурная композиция целиком открывалась перед зрителем уже снаружи, при входе в помещение (расположена она не очень высоко, немного выше уровня глаз человека).
Как было указано, ближайшую аналогию кацхской композиции представляет рельеф в тимпане южного портала Никорцминда. В Кацхи, как и в Никорцминда, посередине изображен стоящий на постаменте большой крест, который возносят четыре ангела. Помещенные между его рукавами ангелы широко раскинутыми руками держат концы креста. При общем сходстве в расположении фигур различие в основном определяется конфигурацией предоставленного для изображения поля: в Никорцминда композиция приспособлена к форме тимпана, в Кацхи она вписывается в круг, чему и подчиняется решение составных элементов рельефа. В кацхском рельефе крест равноконечный, а фигуры ангелов одинаковых размеров; мастер сильно изгибает их тела, отдавая предпочтение косым направлениям и линиям, соответственно круглому абрису поля. Запрокинутые головы и резко изогнутые туловища придают движению ангелов особую стремительность, создавая впечатление кругового вращения, в свою очередь вписанного в круг. Согласуясь с формой тимпана, в никорцминдской композиции линии расходятся в ширину, а движение ангелов направлено снизу вверх.
В кацхском рельефе очень удачно расположение крыльев, линия которых следует округлому изгибу верхней части туловища ангелов, подчеркивая этим ритм движения. Свободные места фона заполнены надписями и симметрично расположенными разной формы и величины розетками.
Но решающим является не различие, а сходство между этими рельефами, выступающее в очертаниях и пропорциях, в типе и чертах ангелов; хотя при общности типа лица никорцминдских ангелов несколько мягче, тогда как в Кацхи сильнее подчеркнута мужественность облика. Совершенно идентична форма рук и ног ангелов. В композициях повторяется форма предметов и декоративных деталей, таких, как крест и заканчивающие его рукава пальметты, а также подножие креста. Особенно важно совпадение в характере и манере резьбы рельефов. В обоих примерах проработка



189
Храм
Свети-Цховели
в Мцхета.
Восточный фасад

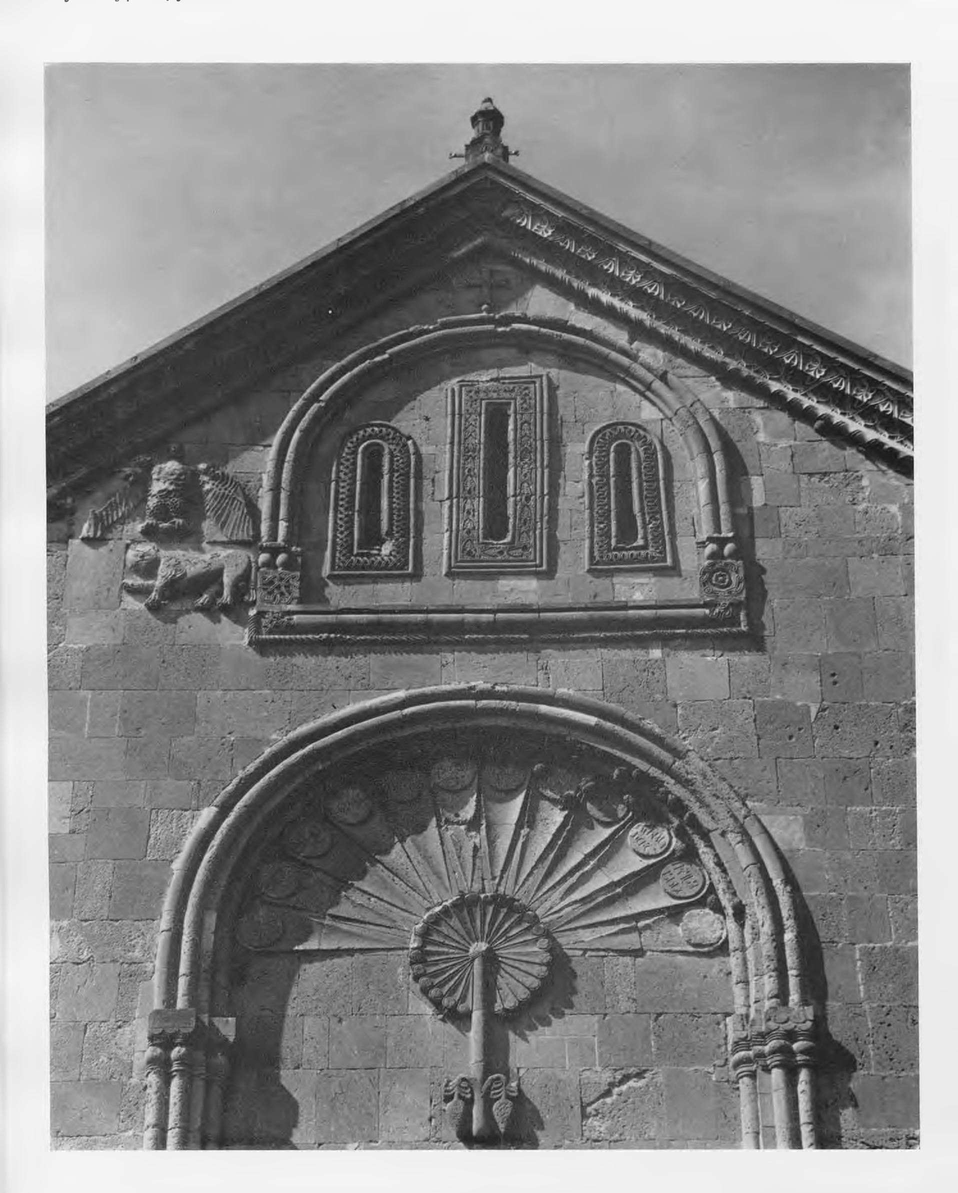
190
Храм
Свети-Цховели.
Средняя часть
восточного фасада

поверхности фигур подчинена декоративному ритму течения линий, рисунок которых повторяется в основных чертах и направлениях.

В кацхской композиции, как и в рельефах южного, а также западного тимпанов Никорцминдского храма (то есть в работе первого никорцминдского мастера), есть определенное сходство с произведениями чеканки. Чеканность контуров, четкость и твердость рисунка создают впечатление фактуры металла; линии как бы проведены резцом по металлу.

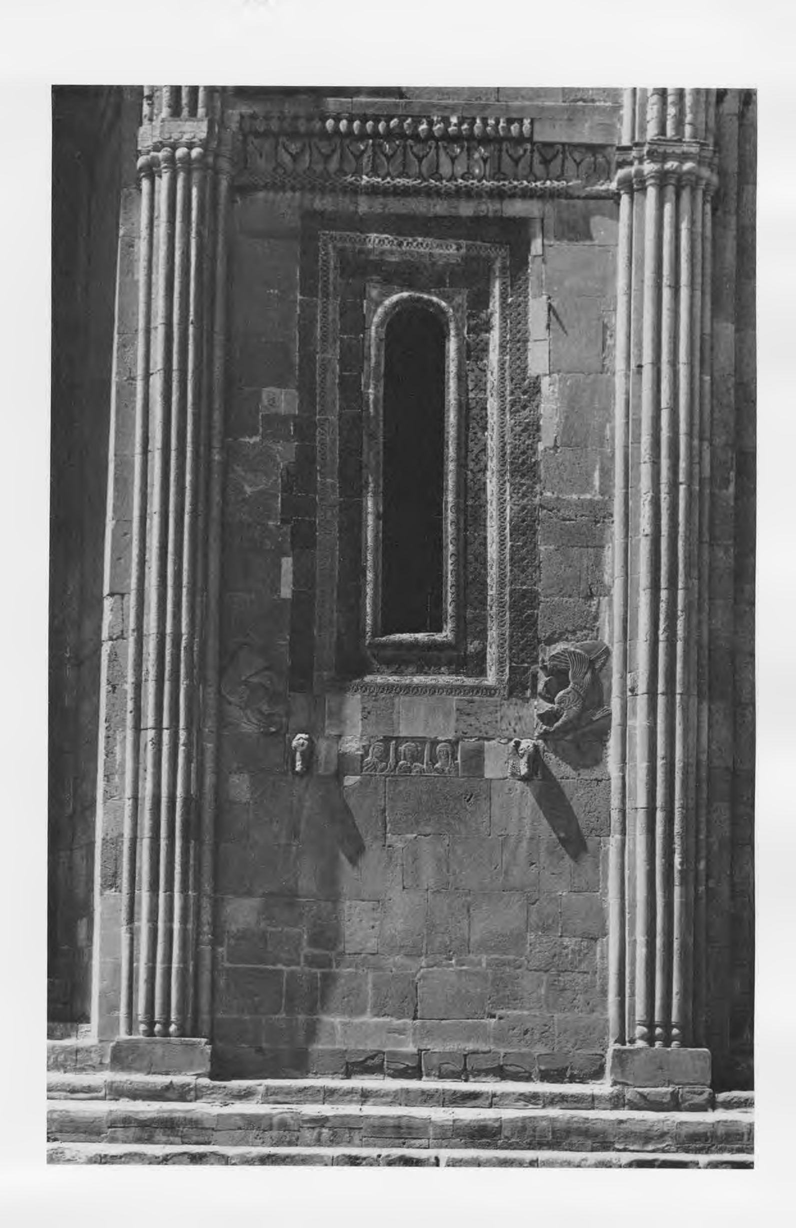
Большая близость кацхского и никорцминдского рельефов[43] дает основание высказать предположение о выполнении их одним и тем же скульптором или, во всяком случае, представителями одной мастерской, тем более что оба района — Рача и горная Имерети, в которых построены эти храмы, граничат друг с другом и были тесно связаны историческими и художественными традициями. Скульптор не просто повторяет изображение, а в каждом случае творчески перерабатывает композицию, что свидетельствует о больших художественных возможностях этого времени расцвета грузинской скульптуры. Вполне вероятно, что прототипом рельефа служило произведение чеканного искусства, общий же тип этой композиции „Вознесения





191
Храм
Свети-Цховели.
Средняя часть
восточного фасада

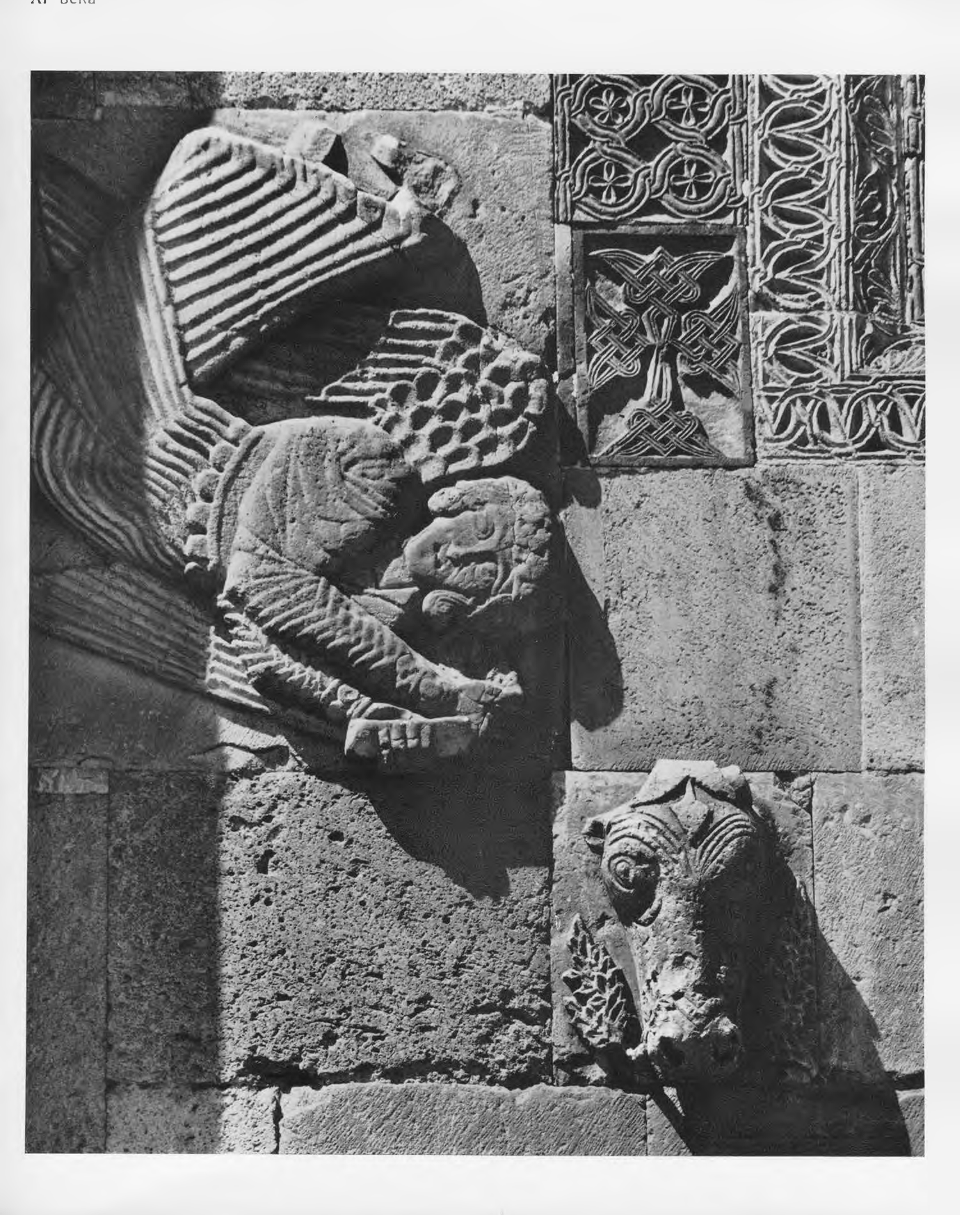
192
Храм
Свети-Цховели.
Центральное окно
восточного фасада



193
Орел и лев.
Рельефы восточного
фасада храма
Свети-Цховели

194
Ангел
Рельеф восточного
фасада храма
Свети-Цховели







195
Храм
в Самтависи.
Общий вид
с востока.
1030 г.

креста" первоначально был предназначен для поля, имеющего круглое очертание [46]. Выполнение рельефов из Кацхи падает на одну и ту же эпоху, но явно принадлежит разным мастерам. Автора тондо в первую очередь привлекает задача декоративности; мастер, выполнивший рельеф льва, акцентирует скульптурность и монументальность изображения.

Фигурные рельефы занимали значительное место на фасадах грандиозного кафедрала Свети-Цховели, одного из величайших памятников периода расцвета грузинской архитектуры [47]. Возведенный архитектором Арсукисдзе в первой трети XI века в самом центре грузинского царства, во Мцхета, собор являлся патриаршей кафедрой. На протяжении веков он подвергался разрушениям и не раз восстанавливался и ремонтировался. Ремонты коснулись как интерьера, так и фасадов здания, вследствие чего некоторые части декоративного оформления дошли до нашего времени в сильно искаженном и переделанном виде, хотя сооружение сохранило художественную цельность [48]. Основной декор XI века вместе с орнаментацией включает фигурную скульптуру, которая отличается от более поздних рельефов, вставленных в стены здания во время ремонтов. К XI веку можно определенно отнести по характеру и стилю

196
Грифон. Рельеф
восточного фасада
храма в Самтависи



композицию в щипце западного фасада, а также фигуры ангелов и отдельные изображения орла и льва, которые теперь находятся на восточном фасаде не на первоначальном месте.

Рельеф западного фасада сохранился на первоначальном месте. Помещенный в вершине фасада, над декоративной аркой, он очень удачно заполняет треугольное поле непосредственно под карнизом здания. Состоящая из крупных, монументально решенных фигур композиция рельефно выделяется на поверхности стены, являясь кульминационным пунктом декоративного оформления данного фасада. Представлены: восседающий на троне Христос, а по сторонам его — летящие ангелы. Это величественный образ Христа Спасителя: его десница поднята в благословляющем жесте, а вторая рука поддерживает книгу. Предметы в руках ангелов явно свидетельствуют об евхаристическом содержании сцены, которая олицетворяет причастие под двумя видами. Один ангел держит кувшин — символическое указание на причащение вином (кровь Христа), а круглый предмет в руках второго ангела можно определить как хлеб (тело Христа) — указание на причащение хлебом. В рельефе западного фасада собора Свети-Цховели в краткой и лаконичной формуле дается воплощение одного из основных догматов христианской религии — учения о таинстве евхаристии [19]. Причем изображается не момент причащения, как в распространенном иконографическом изводе, а дается лишь символическое указание на евхаристию.

Таким образом, трактовка темы в рельефе Свети-Цховели имеет обобщенный характер. Согласно христианской теологии, евхаристия, то есть указание на искупительную жертву Христа, связывается с представлением о его втором пришествии, выражая его славу.

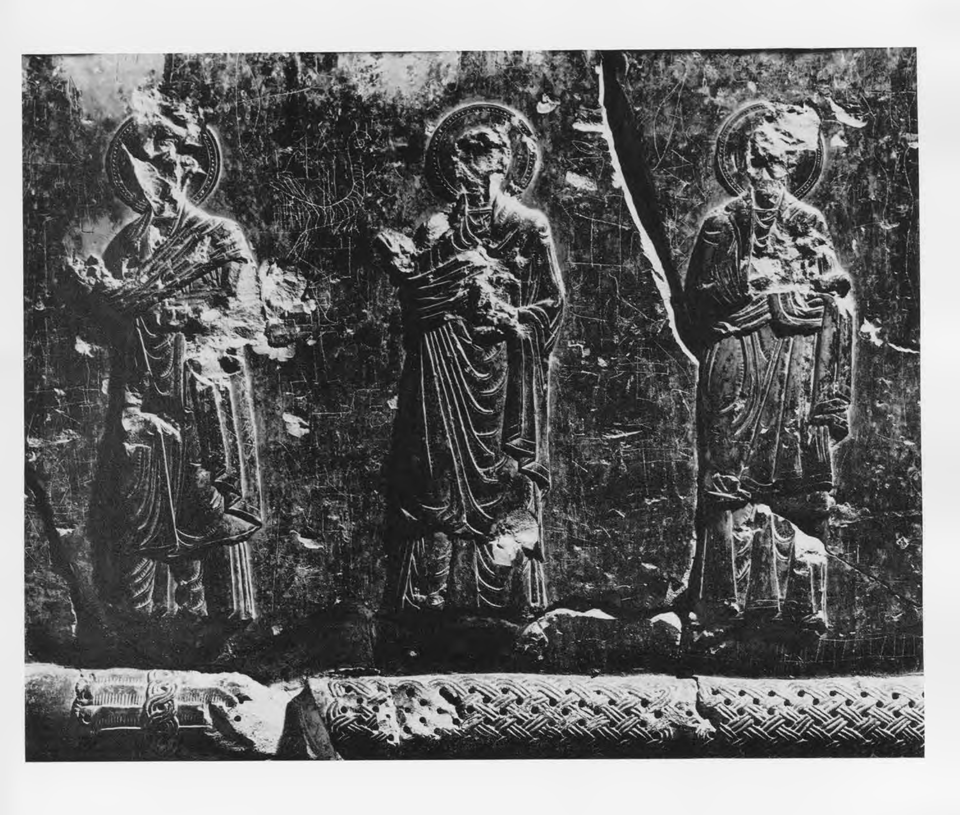
Достижения грузинской скульптуры ярко выступают в монументально-пластическом решении рельефа Свети-Цховели. Монументален восседающий на троне Христос, превосходящий своими размерами боковые изображения. Вся его крупная, трактованная в обобщенных формах фигура, строгое лицо производят величественное впечатление (высота сидящей фигуры приблизительно 1,4 м).

В рельефе монументальность соединяется с развитой скульптурностью; это монументальность больших, скульптурно трактованных форм. Фигура Христа изображена в ракурсе с подчеркиванием пространственности и глубины, в частности в расположении ног, сильно выдвинутых вперед по отношению к верхней части туловища. Диагонально поставленные ступни также ведут взгляд в глубину (ср. с условной передачей позы сидения в рельефе западного фасада Никорцминда). Между троном и фигурой, вокруг ее ног ложатся глубокие тени, вследствие чего плоскость фона четко не воспринимается, не ограничивая резко развитие рельефа в глубину, воздух как бы свободно обтекает формы. Внутри рельефа выделены разные пространственные планы: благословляющая десница мощным объемом наложена поверх туловища и сама передана пластически, посредством противопоставления выпуклых и сильно заглубленных частей. Некоторые части туловища (плечи, ступни ног) почти полностью отделены от фона, переходя в округлую скульптуру. Скульптурно трактована одежда, складки которой объемно наслаиваются друг на друга, создавая впечатление свободно ниспадающей ткани.

Фигуры ангелов также решены скульптурно (см., в частности, как пространствен разворот их рук, держащих сосуд для вина и хлеб), но в проработке одежды в первую очередь подчеркнут декоративный, линейный ритм параллельно идущих складок, имеющих в некоторых частях характерный волнистый рисунок.

Ангелы из композиции западного фасада общим типом широкого лица с прямым носом, прической, которая создает крупные завитки у шеи, сходны с фигурами ангелов восточного фасада. Близок и абрис крыльев с фестончатым завершением у нижнего края. Но основное сходство в том, что и в этих фигурах в трактовке складок одежды акцент падает на декоративное течение ритмично проложенных линий.

197
Рельеф плиты алтарной преграды из храма в Ховле. XI в.



Внутри основного рельефа в передаче отдельных частей фигуры выделены разные наложенные друг на друга планы (например, в изображении рук и крыльев), но в целом, особенно по сравнению с изображениями западного фасада, рельеф несколько уплощен.

В компоновке каждой из фигур мастер проявляет развитое декоративное чувство и художественное мастерство. Соотношение отдельных частей фигуры создает пересечения контрастных направлений (например, крылья, которые резко пересекают тела ангелов), но в целом достигается уравновешенность, так как их расположение согласовано с общим прямоугольным очертанием плиты. Уравновешиваются и движения летящих ангелов.

Плиты с фигурами ангелов расположены по сторонам среднего алтарного окна, под нижними углами его орнаментального обрамления; и нельзя не отметить, что композиционно они довольно удачно приспособлены к данному месту. Но связь этих изображений с расположенными рядом частями декора — с оформлением окна с одной стороны и со скульптурными головами быков [50], в направлении которых летят ангелы, с другой, имеет чисто внешний характер. Не связываются они и по содержанию. Летящая поза ангелов, сильный изгиб туловища, расположение крыльев и вытянутых рук (в руках один из них держит предмет удлиненной формы, вероятно свиток, а другой предмет округлый) рождают ассоциацию с изображениями ангелов из сцен типа вознесения (второго пришествия). Все эти моменты вызывают предположение, что нынешнее местоположение ангелов восточного фасада Свети-Цховели не первоначальное, что они помещались в другом месте и являлись составной частью одной композиции, вероятнее всего композиции типа вознесения, центральное изображение которой не сохранилось. Возможно, что эта композиция первоначально помещалась в верхней части восточного фасада, над средней декоративной аркой [51]. В таком случае она по композиционному расположению и по содержанию соответствовала бы вышерассмотренному рельефу западного фасада.

В верхней части этого же восточного фасада на случайном месте помещены непосредственно одно под другим два изображения: орла и льва. У орла мощные, широко раскрытые крылья обрамляют крупное, объемно выступающее туловище с выпуклой грудью. Разделка поверхности выемками, создающими затененные углубления, рассчитана на живописные эффекты при смене освещения. Изображение льва воздействует в первую очередь монументальностью массивных, обобщенно переданных форм. Высокий рельеф с сильно закругленными краями, ясная дифференциация пространственных планов вглубь (расстановка ног), округлое выделение таких деталей, как подушечки на лапах животного, свидетельствуют об определенной ступени пластического мышления выполнившего рельеф мастера. Но при этом поверхность рельефа срезана ровно, и на ней дается условно-орнаментальный рисунок детали (выше передней лапы). Решение передней плоскости рельефа как бы сдерживает объемную пластику форм.

Крупные размеры и монументальный характер обеих фигур указывают на их место высоко на стене собора (например, на южном или северном фасадах).

Исходя первым долгом из местоположения рельефа западного фасада, можно предположить, что в Свети-Цховели распределение фигурных рельефов подчинялось тому же общему принципу, который мы подчеркивали относительно Никорцминдского храма: фигурные рельефы, помещенные высоко по центральной оси, играли роль венчающих декор фасадов художественных и, конечно, смысловых акцентов.

Иное композиционное соотношение фигурной скульптуры с остальными элементами декора наблюдается в решении восточного фасада храма Самтависи (1030). На центральной части члененного аркатурой фасада архитектор сосредоточил чисто декоративные элементы: покрытые орнаментальной резьбой крест в верхней части, широкий наличник окна и два ромба под окном, объединенные обрамляющей их, непрерывно

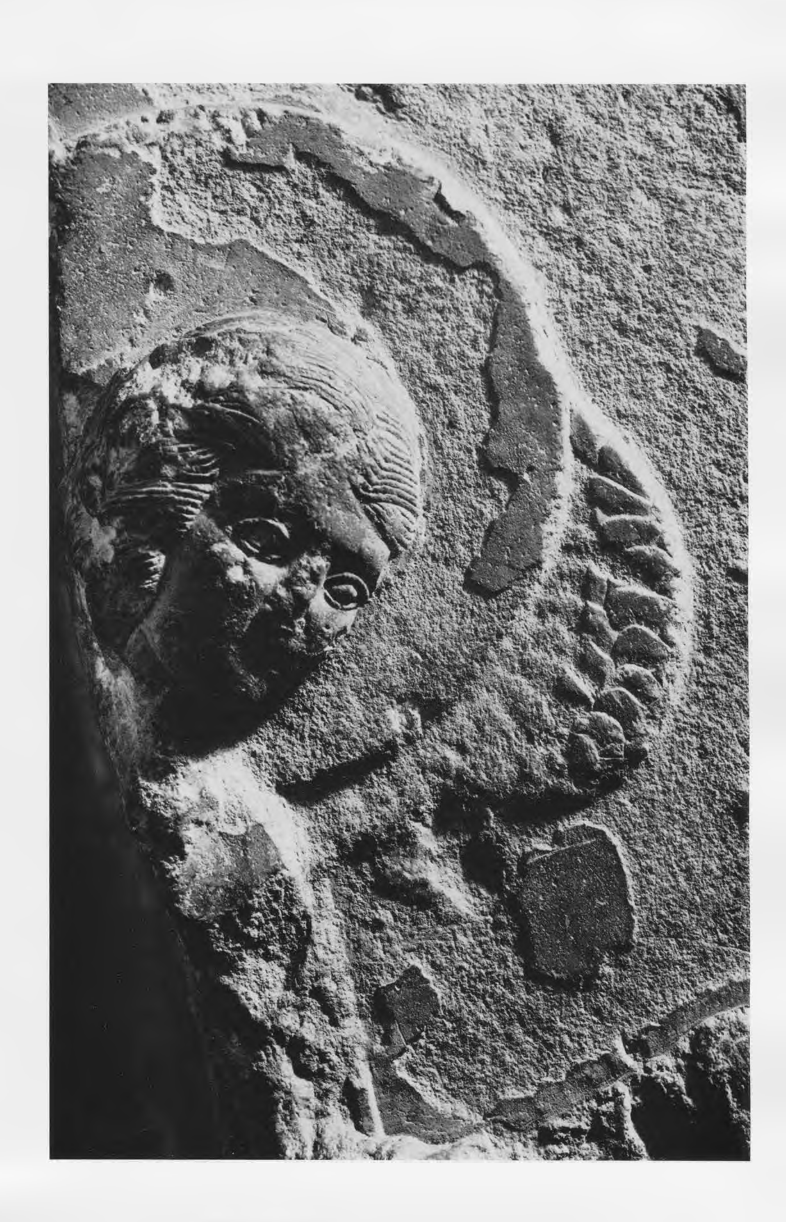
190
Св. Георгий.
Рельеф плиты
алтарной преграды
из церкви в Уртхви.
XI в.



199
Благовещение
и встреча
Марии и Елизаветы.
Рельеф плиты
алтарной преграды
из церкви Успения
Сафарского
монастыря. XI в.



200
Ангел.
Из композиции
„Благовещение".
Рельеф плиты
алтарной преграды
из церкви Успения
Сафарского
монастыря





201
Распятие.
Рельеф плиты алтарной преграды из Шио-Мгвиме

тянущейся профилированной тягой, создают насыщенную, составленную из крупных звеньев композицию [52]. Фигурному рельефу предоставляется место не на основной, центральной плоскости фасада, а на его боковой части. Внутри крайней к северу декоративной арки помещена скульптурная фигура грифона, но архивные данные свидетельствуют о наличии и второго изображения грифона [53], который находился внутри противоположной крайней арки, pendant к сохранившемуся изображению. Таким образом, в Самтависи монументальные фигуры животных симметрично фланкировали восточный фасад, подчеркивая уравновешенность и композиционную законченность его декоративного убранства в целом.

Сохранившаяся фигура крупного размера четко выступает на фоне стены. Поза грифона величественна и горделива. Ощущению внутренней динамичности и энергии при внешнем спокойствии изображения способствует эластичный и гибкий рисунок контура, свободно и выразительно очерчивающий округлые, мощные формы. Чувствуется мягкость поступи животного. Расположение частей тела — поднятой передней лапы, загибающихся кверху крыльев и хвоста и т. д. — согласовано с кадром прямоугольной плиты, что придает фигуре композиционную завершенность. Загнутые крылья с двух сторон обрамляют голову грифона, причем изгиб переднего крыла ритмично перекликается с линией его вытянутой шеи и головы; выпуклость груди отвечает округлой линии крупа. Этим созвучием и противопоставлением мягко округлых линий достигается замкнутость и декоративность общего абриса. Декоративные детали вводятся скульптором, но очень сдержанно, легкими акцентами: конец хвоста изображен в виде орнаментального полулиста, орнаментальная полоса обозначена вокруг шеи (ошейник?), основание крыла подчеркнуто рядами кругов. Репрезентативная, но живая поза животного вместе с пластической трактовкой форм придает изображению монументальность. Фигура передана объемными массами, с подчеркиванием округлости форм и рельефной моделировкой поверхности, посредством мягких переходов от выпуклых частей к пониженным. Одно крыло дается сильно повышенным рельефом и противопоставляется пониженному рельефу расположенного в глубине второго крыла, поверх которого объемно проецируется лапа животного. Подобной четкой дифференциацией планов в глубину достигается ощущение пространственности. Некоторые части изображения настолько сильно повышены и закруглены от края в глубину, что создается ощущение их отрыва от фона. Рельеф как бы приближается к той грани, где начинается процесс высвобождения скульптуры из плоскости стены. Но для самтависского мастера фасадная скульптура все еще остается прежде всего украшением плоскости стены. Она мыслится как декоративная скульптура и рядом с орнаментальной резьбой является элементом общего декоративного убранства стен здания. В Самтависи этой цели служат вписанность изображения в кадр плиты, его согласованность с обрамлением арки и, наконец, уравновешенность симметрично расположенных двух фигур на плоскости фасада.

Такие изображения, как пара симметрично расположенных грифонов в Самтависи или крупные фигуры львов в Кацхи и Свети-Цховели, особо выделенные на фасадах храма, мыслились, по всей вероятности, в апотропеическом значении охранителей святого места от злых сил. В исследованиях о символике христианского искусства подчеркивается подобное толкование аналогичных образов наряду и с другим смысловым значением этих же животных [54].

В фасадных рельефах первой трети XI века отмечается свобода и динамичность в позах и движениях фигур, гибкость и расчлененность как внутреннего рисунка, так и контура, эластичная линия которого приобретает пластическую ценность, плавными кривыми описывая выпуклые и вогнутые части фигуры. Наблюдается стремление к красоте и изысканности форм; очертание фигур, как вообще сам характер рисунка,

создает впечатление декоративности. В рельефах XI века художественное построение композиции как единого целого выступает вполне осознанной задачей.

Эти моменты, отмеченные при рассмотрении фасадных рельефов, вообще характерны для грузинской скульпутры XI века и находят выражение во всех ее отраслях. Монументальная скульптура и малая пластика (чеканка по металлу и рельефы алтарных преград) проходят в одни и те же хронологические границы одинаковый путь развития. Со второй половины X века во всех отраслях пластики наблюдается пробуждение интереса к объемному, скульптурному изображению. На этой ступени только начинает вырабатываться собственно скульптурная форма; для нее характерно выделение фигуры в виде грубой болванки и передача частей туловища суммарными объемами. В дальнейшем в памятниках X—XI веков прослеживается постепенное освоение пластических средств выражения, происходит переход к скульптурной проработке отдельных форм и частностей. В течение первой половины XI века пластическая моделировка фигуры усложняется и уточняется. И это с большой силой и яркостью проявилось в произведениях малой пластики — в чеканке и рельефах алтарных преград из Уртхви, Сафары, Шио-Мгвиме[55], тогда как в фасадных рельефах на первый план выступает подчеркивание декоративных моментов, которым подчиняются пластические задачи.

В композициях алтарной преграды из церкви Успения в Сафаре[56], характеризующихся блестящим художественным мастерством, отдельные формы фигуры и черты лица лепятся мягкими округлостями с тонкими переходами от выпуклых частей к углубленным. Драпировки одежды подчеркивают формы фигур, большая роль принадлежит эластичной и гибкой линии, плавно обтекающей их контур.

В фигуре Богоматери из сцены „Благовещение", проникнутой мягким лиризмом и грацией, линейная выразительность сливается с пластичностью форм, придавая сцене эмоциональную выразительность.

В рельефах алтарной преграды из Шио-Мгвимского монастыря[57] скульптурная проработка дается четким противопоставлением отдельных объемов; лица также промоделированы в деталях. Складки одежды имеют декоративную функцию, но при этом, трактованные в основной массе рельефно, с дополнительной линейной проштриховкой, они способствуют выявлению округлостей тела. Наряду с традиционными сюжетами („Распятие", „Гостеприимство Авраама", эпизод из жития Симеона Столпника) на одной из плит представлена сцена из жизни национального грузинского деятеля Шио, основателя Шио-Мгвимского монастыря в VI веке.

Данный сюжет не каноничен, и художник, видимо, создавал композицию, исходя из литературного источника — жития грузинского подвижника, проявляя в распределении фигур и пейзажных элементов развитое декоративное и пластическое чувство. Изображение пейзажного фона имеет условно-декоративный характер (чисто декоративно трактовано, в частности, огромное дерево, заполняющее всю левую часть композиции), но в таких деталях, как горка с волнистой поверхностью, как бы обозначающей гористый рельеф местности, венчающая ее церковь, пещера, в которой, согласно житию, жил отшельником св. Шио, находит выражение потребность художника передать реальное окружение.

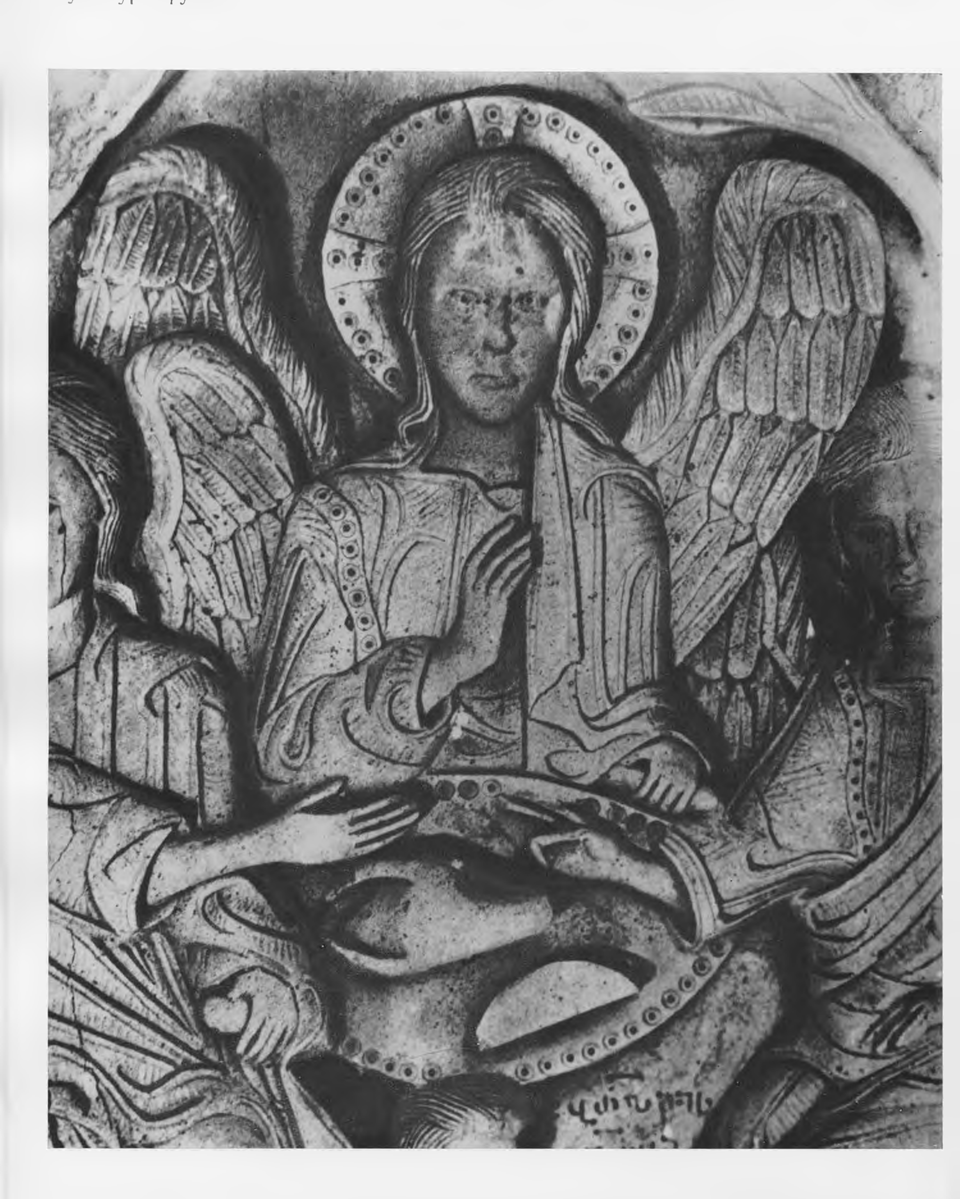
В развитии скульптуры ведущее место принадлежит чеканному искусству; золотых дел мастера в формах пластики ищут пути осмысления окружающего мира.

И об этом свидетельствуют такие выдающиеся произведения чеканки, как икона Богоматери рода Лаклакидзе и икона Симеона Столпника работы мастера Филиппа, большой предалтарный крест из Местиа с сюжетными сценами, Мартвильский выносной крест, и другие[58], относящиеся ко времени от второго десятилетия до середины XI столетия.

На предалтарном кресте из Местиа (20—30-е гг. XI в.)[59] со сценами из жития св. Георгия мы видим объемную моделировку форм. Движение фигур приобретает

202
Троица.
Рельеф плиты
алтарной преграды
из Шио-Мгвиме

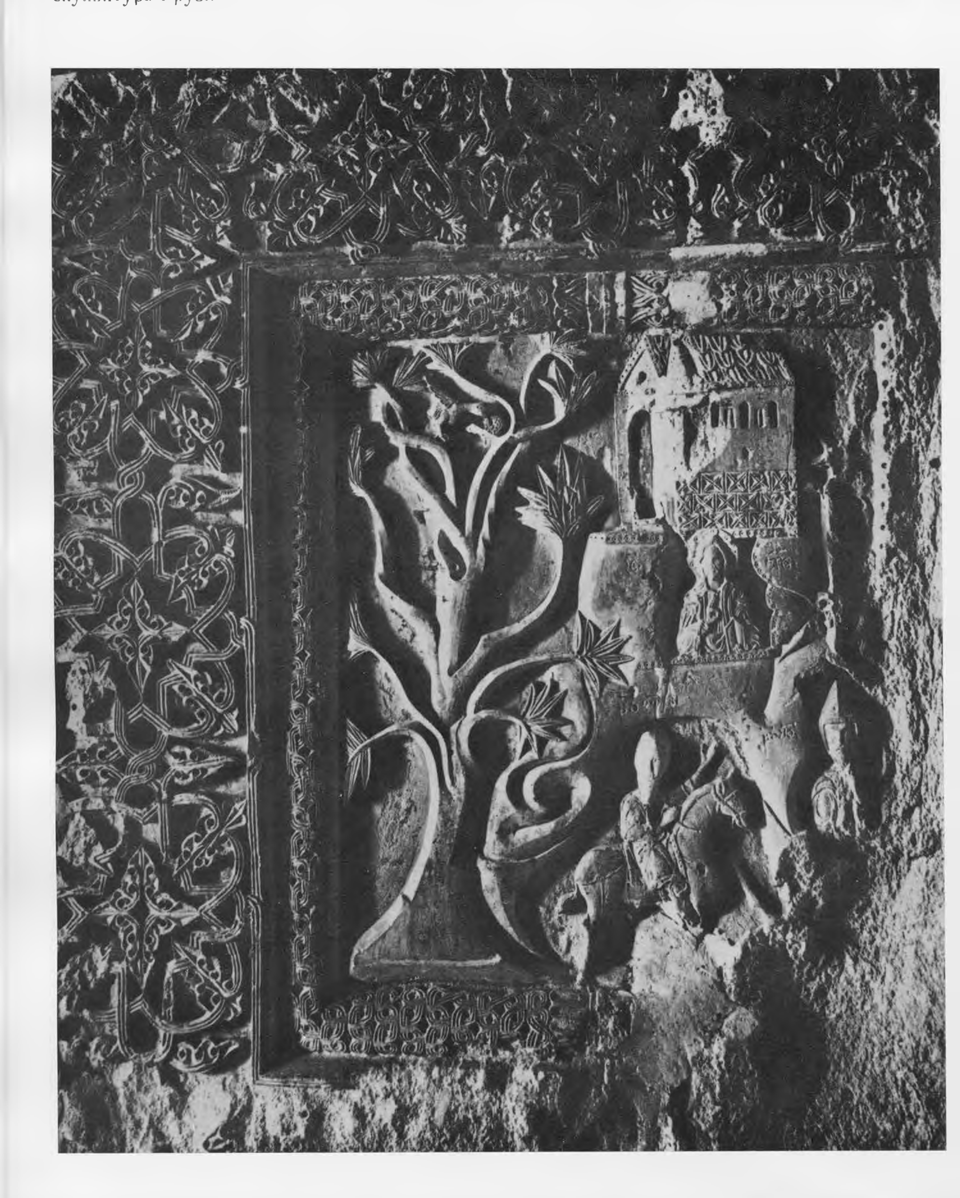




203
Центральный ангел.
Из композиции
„Троица“.
Рельеф плиты
алтарной преграды
из Шио-Мгвиме

204
Ангел.
Из композиции
„Троица“.
Рельеф алтарной
преграды
из Шио-Мгвиме





205
Сцена из жизни
св. Шио.
Рельеф алтарной
преграды
из Шио-Мгвиме

пластическую выразительность. Расположение складок одежды выявляет формы тела, округло выступающие под облегающей тканью. Мастер умеет свободно компоновать фигуры, достигая живой передачи действия.

Мастер Мартвильского креста (ок. 1050 г.) [60] в изображении распятого Христа показывает знание структуры обнаженного человеческого тела. Туловище и лицо проработаны в деталях, с умелой моделировкой переходов. Гармонически построенная фигура, пластически проработанная, создает впечатление спокойной величавости.

В пластике малых форм, рассчитанной на близкое рассматривание, скульптурная проработка тоньше, мастера большее внимание уделяют моделировке отдельных деталей, тогда как в фасадной скульптуре формы трактуются более обобщенно. В фасадных рельефах в большей или меньшей степени подчеркивается верхняя плоскость изображения, проработанная линейным рисунком. Складки одежды здесь не выявляют пластику тела, как это наблюдается в произведениях малой пластики первой половины XI века. Складки одежды — это прежде всего система линейного рисунка, ритмично подчеркивающего построение фигуры и ее движение и вместе с тем оживляющего поверхность рельефа.

В грузинской архитектуре X—XI веков фигурные рельефы составляют органическую часть декоративной системы фасадов. Они играют роль значительных художественно-смысловых акцентов, но основным элементом художественного оформления все же является орнаментальный декор. Скульптура не приобрела самостоятельного значения: как и резной орнамент, она мыслится украшением плоскости стены.

В произведениях чеканки периода X—XI веков, представленных в большинстве иконами, выносными и большими предалтарными крестами, сюжетное изображение является основным. Декоративно-орнаментальным мотивам предоставляется значительное место, но орнамент используется как обрамление или является фоном, играя, таким образом, второстепенную, подчиненную по отношению к фигурному изображению роль.

То же самое можно отметить и в рельефах алтарных преград, в которых орнаментальные полосы служат обрамлением, выделяющим помещенную в центре плиты сюжетную композицию. Плиты с фигурными изображениями являются составной частью архитектурного сооружения, отделяющего в интерьере церкви алтарь от помещения для молящихся, но они — основная часть организма алтарной преграды. Рельефы алтарных преград помещались в ее нижней части, и молящиеся могли рассматривать их с близкого расстояния.

В произведениях малой пластики сильнее выступает самостоятельное значение фигурного изображения, которое вместе с тем должно было быть рассчитано на сравнительно близкое рассматривание; мастера сосредоточивали внимание на пластической проработке отдельных фигур и сцен, моделируя их в деталях, подчиняя декоративность решения задачам пластической трактовки изображения.

Но эти моменты могли быть определяющими лишь для определенного этапа развития скульптуры, тогда как дальнейшее развитие ее неразрывно связано с монументализацией пластических форм [61].

IV



Изображение животных в грузинской скульптуре

В Грузии, в скульптурном декоре храмов, значительное место отводится изображениям животного мира. Начиная с древнейшего христианского памятника — Сион в Болниси (V в.) — эта традиция продолжается на всем протяжении средневековья. На стенах церквей перед зрителем предстают многочисленные животные и птицы (лев, бык, олень, павлин, орел и т. д.), а также фантастические, сказочные существа (грифон, сэнмурв, крылатый лев, крылатый конь и т. д.).

Решение рельефов зависит от того, какое место они занимают в художественном оформлении здания.

Часто изображение животных трактуется как самостоятельная тема, с особым акцентированием смыслового значения. В таких случаях рельефы крупного размера обычно помещаются на значительных, видных местах архитектуры экстерьера (Самтависи, Свети-Цховели и др.). Изображение животного получает такое же звучание, как сюжетная сцена.

Но есть случаи, когда фигуры животных вводятся в орнаментальную резьбу, заполняя отрезки (круги или прямоугольники), созданные течением орнамента (наличник окна — Никорцминда, Малая церковь в Ишхани; навершие над входом в Ишхани). Здесь изображение животного является составной частью орнаментального узора, одним из его элементов и прежде всего имеет декоративное назначение. Только при тщательном рассматривании зритель может воспринять каждое изображение отдельно, то есть разобраться в его содержании.

Кроме того, изображения животных и птиц являются также составной частью оформления капителей пилястр, столбов и колонн. Этот прием широко использован уже в древнейшем памятнике грузинской архитектуры — Сион в Болниси; имеются и другие примеры этой же древней эпохи, в частности капитель из церкви в Цопа. Традиция украшения капителей фигурными изображениями продолжает жить в Грузии

в эпоху зрелого средневековья, о чем свидетельствует декор капителей портиков храма Баграта в Кутаиси XI века. Характерный для них прием подчеркивания угловых частей выступающими фигурами орлов или головами баранов встречается в произведениях христианского искусства раннего времени: византийские капители V—VI веков[1] и, как возврат к этому приему, но в новой версии, в X веке — капители церкви Константина Липса в Константинополе[2].

Вместе с тем декор капителей храма Баграта, сплошь покрытых резьбой, в которую включены фигуры животных и сцены их борьбы (капители западного портика), перекликается с принципом решения так называемых повествовательных капителей, созданных средневековыми скульпторами Западной Европы романской эпохи, в число которых входят и капители с изображениями животных и птиц[3].

В искусстве стран, принявших христианскую религию (Византия, Армения, Грузия, Россия, страны Западной и Восточной Европы), рядом с чисто церковными сюжетами получают признание изображения животных, среди них и фантастические, мифические животные, образы которых были связаны с языческими, дохристианскими представлениями. Христианская церковь была вынуждена приспособиться к местным, языческим верованиям, которые продолжали жить в народе, даже частично воспринять и переработать их. Именно как результат этого сложного процесса ассимиляции можно рассматривать всеобщее распространение изображений животных на христианских памятниках. Содержание некоторых мотивов христианское учение непосредственно восприняло от языческого мира, перенеся их в сферу христианских религиозных идей (например, павлин как символ бессмертия становится символом бессмертия души, то есть указывает на воскресение Христа). В других случаях имеет место переосмысление известного образа (например, лев иногда в христианском искусстве олицетворял Христа). Этот процесс восприятия и переосмысления древних, языческих представлений имел место и в Грузии. С этой точки зрения интересен тот факт, что в раннем памятнике христианской культуры в Грузии, в Болнисском Сионе, сюжетные изображения ограничиваются исключительно мотивами животных, представленными рядом с христианским символом — крестом.

Богатый археологический материал свидетельствует о том, что в дохристианскую эпоху в изобразительном искусстве грузинских племен тема животного мира занимала господствующее место. Разнообразные изображения животных, сцены охот украшают, в частности, изделия из металла, найденные на территории Грузии; среди них — предметы ритуального назначения, сосуды и т. д.; небольшие скульптурные фигурки животных служили украшениями, выполняли роль амулетов. Часто встречаются изображения животных на печатях. Древние мастера изображали как реально существующих животных и птиц (олень, баран, конь, бык, орел и т. д.), так и фантастических, сказочных (грифон, крылатый конь и др.). Древнейшие памятники торевтики — уникальные произведения из Триалети, среди них серебряные кубок и ведерко с вычеканенными рельефными изображениями животных, — указывают на существование в Грузии в середине II тысячелетия до н. э. местной высокоразвитой культуры[4].

Широкое распространение изображений животных прослеживается на протяжении веков, включая и позднеантичное время[5].

Итак, образы животных для мастеров Грузии были близки и знакомы начиная с древнейшего времени и их распространение в христианском искусстве можно рассматривать как продолжение местной традиции, идущей из глубины веков.

Изображения животных в грузинской средневековой скульпутре очень многочисленны и разнообразны. Здесь остановимся только на более распространенных образах.

Лев. Лев часто изображается на фасадах грузинских церквей (Убиси, Армази Ксанский, Пархали, Хахули, Кацхи, Свети-Цховели и др.) и как изолированная фигура и в составе геральдической группы (Никорцминда — пара львов друг против друга),

иногда в паре с другим животным (Касагина, Вале) или преследующим и раздирающим животное (Болниси, Хахули, Ошки).

Образ льва получает всеобщее распространение с древнейшего времени в искусстве стран Древнего Востока: в Халдее, Ассирии и Вавилоне, у хеттов и т. д. В Персии этот мотив, известный еще до Ахеменидов, широко входит в ахеменидское и затем сасанидское искусство. Изображение львов распространено и в античном мире. В средние века образ льва получает широкую популярность не только в искусстве исламских стран, но и в христианском искусстве. Христианское мышление вкладывало в образ льва различный смысл [6]. Уже в древнейших христианских памятниках львы олицетворяют сильных и бдительных стражей, являясь символом мужества, доблести, отваги [7]. В искусстве средних веков изображения львов, в частности их скульптурные фигуры на храмах, часто имели значение отважных стражей, охранителей святыни [8]. Подобное восприятие образа имеет древние корни в дохристианском искусстве Востока: скульптурные фигуры львов в качестве стражей охраняли дворцы правителей древневосточных царств.

В средневековых письменных источниках подчеркивается символическое значение льва как отважного стража, олицетворения храбрости.

В текстах средневекового „Физиолога“ говорится: „Когда лев спит, очи у него бодрствуют“. Здесь намечается связь со Спасом „недреманное око“, то есть с Христом, символом которого часто является лев [9].

Подобное символическое значение образа льва безусловно было известно и в средневековой Грузии, на что указывает и существование древнегрузинского извода „Физиолога“ [10]. По всей вероятности, фигуры львов, крупными акцентами выделенные на фасадах церквей средневековой Грузии, мыслились как бдительные и отважные стражи (рельефы Свети-Цховели, Кацхи, Саванэ). Хотя в тех случаях, когда лев представлен отдельно в виде крупной фигуры, он мог олицетворять образ владыки — Христа. Толкование изображения льва как владыки, а также как охранителя, то есть как апотропея, имеет древние корни, связанные с народными тотемистическими представлениями о священных животных — покровителях рода.

Охранительное, апотропеическое значение явно выступает, когда рельефы животных украшают входы в церковь или оконные проемы (Пархали).

Изображение льва в христианском искусстве связано с сюжетом воскресения Христа [11]. В тексте „Физиолога“ говорится, что львята рождаются мертвыми, но на третий день приходит лев и воскрешает их своим дыханием, подобно тому как бог-отец на третий день воскресил из мертвых Иисуса Христа [12]. В западноевропейской средневековой церковной литературе подчеркивается такое толкование образа, особенно в тех случаях, когда лев связан с образом быка, который символически указывает на страсти Христа [13]. Возможно, что и в Грузии, когда лев и бык изображались рядом, в их образы вкладывался тот же смысл (в Вале — на карнизе, в Ошки — по сторонам окна).

Христианское мышление часто придавало образу животного различное, то положительное, то отрицательное значение, исходя из его противоположных свойств. Эта мысль проводится в „Физиологе“: „Но есть нечто и у змея хорошее, ибо он мудр, и у льва, ибо он мощен, и у овцы, так как она кротка. И двояко каждое творение, какое ни есть еще иное, хотя бы в нем предполагали зло, но и добро обретается“ [14]. Таким образом, одно и то же животное могло воплощать как добро, так и зло. В частности, лев иногда являлся олицетворением злых сил, символом дьявола [15].

Подобная трактовка животных широко распространена в Западной Европе, в романском искусстве, где в таких случаях в облике животного особенно подчеркивается его хищный, угрожающий нрав и даже характер чудовища [16]. Трудно указать, насколько отразился указанный аспект восприятия образа животного в грузинском средневековом искусстве. Более соответствующими представляются изображения львов как охранителей, бдительных стражей и т. д.

206
Медведь.
Рельеф
предапсидной
капители храма
Болнисский Сион

207
Голова быка.
Рельеф капители
пилястры
баптистерия храма
Болнисский Сион

208
Голова быка.
Рельеф восточного
фасада храма
Свети-Цховели
в Мцхета

209
Павлин.
Рельеф капители
пилястры
баптистерия храма
Болнисский Сион

210
Серна.
Рельеф
предапсидной
капители храма
Болнисский Сион

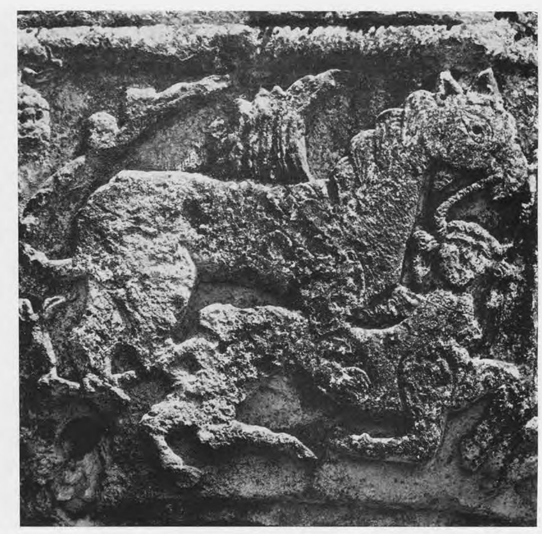
211
Грифон.
Рельеф капители
колонны западного
портика храма
Баграта в Кутаиси





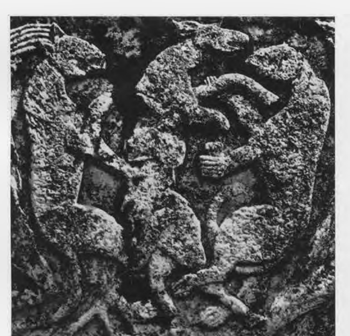














212
Олень.
Рельеф тимпана
северного входа
храма
Атенский Сион

213
Олени.
Рельеф западной
стены храма
Атенский Сион

214
Рельеф капители
западного портика
храма Баграта
в Кутаиси

215
Олень, птица
и собака.
Деталь рельефа
плиты из Цебелды

216
Олень и собака.
Деталь фриза
храма в Мартвили

217
Лев.
Деталь фриза
храма в Мартвили



Образ льва органически входит в жизнь средневекового общества. Его эмблематическое значение отмечается в восточных странах, он был эмблемой Владимиро-Суздальской Руси[17]. Памятники материальной культуры свидетельствуют об осмыслении в Грузии этого образа как светской и военной эмблемы. Значение эмблемы имеет изображение львиной головы на щите — атрибуте св. Георгия — в иконе XI века[18] из Бочормы.

В высокогорном районе Грузии, в Сванетии, сохранилось знамя, называмое „лев“ (по-грузински — „ломи“), сшитое из ткани в форме животного[19]. Существование знамени „объединенной Сванетии“ в виде изображения льва, которое являлось знаком власти и символом единства сванского войска, удостоверяется в эпоху зрелого средневековья в надписи на чеканном наконечнике от знамени, а также в исторических документах XIV—XV веков, но нужно думать, что форма знамени происхождение свое ведет из глубины веков[20]. К. В. Тревер относит сванское знамя к типу знамен в форме змей или драконов, известных у парфян, скифов и сарматов во II веке н. э.[21].

Различные предметы, найденные в курганных погребениях Триалети эпохи средней бронзы (середина II тысячелетия до н. э.), в научной литературе предположительно рассматриваются как украшения штандарта[22]. Наличие на одном из предметов изображения львов свидетельствует о том, что связь этого образа со знаменем как знаком власти в Грузии ведет свое происхождение из глубокой древности.

Грифон. В грузинской средневековой фасадной скульптуре представлены различные виды этого фантастического существа, но наиболее распространен тип: четвероногое с львиным телом, с орлиной головой и большими крыльями (Самтависи, Никорцминда — барабан купола, наличник западного окна, южный портик, храм Баграта в Кутаиси, Хахули); иногда, как в Мартвили, туловище напоминает собаку; иногда это только передняя часть туловища с парой лап хищного животного, тогда как голова, хвост и крылья — птичьи (Никорцминда); такое же существо, но с львиной мордой (Никорцминда); сэнмурв (Атени, Никорцминда).

Особый интерес представляет рельеф южного портика Никорцминдского храма с изображением двух грифонов, которые, согласно надписи, исполненной древнегрузинским шрифтом, обозначены именем паскуджи. Итак, в Грузии в средние века для определения грифона существовал специальный местный термин, известный и у других народов Кавказа. Тот самый термин, который в несколько измененной фонетической форме — паскунджи — сохранился в фольклоре грузин, а также соседних с ними народов[23], и поныне употребляется в грузинском языке.

Указанный термин встречается в древнегрузинских письменных источниках, в одной из рукописей Библии в той же форме, что и в Никорцминда[24]. В грузинских версиях „Шахнаме“ Фирдоуси именем паскунджи обозначается фантастическая птица иранского эпоса, тогда как тут же в других случаях приводится иранское название птицы — симург[25]. В толковом грузинском словаре Сулхан-Саба Орбелиани паскунджи определяется следующим образом: „Паскунджи... телом похож на льва; голова, клюв, крылья и ноги похожи на орлиные; с многочисленным оперением. Некоторые из них четвероногие, а другие двуногие... Бывают и другого рода, совершенно сходные с орлом и очень крупные“[26].

Описание, данное литературным произведением XVIII века, совпадает с существующими в средневековом искусстве Грузии изображениями фантастических крылатых существ, свидетельствуя о том, что представление об образе паскунджи, изложенное Сулхан-Саба Орбелиани, должно было сложиться гораздо раньше. Можно предположить, что уже в период раннего средневековья этим словом называли различного вида грифонов, как четвероногих, так и двуногих с птичьим оперением.

Образ грифона был известен в Грузии еще в дохристианскую, языческую эпоху, на что указывает наличие его изображений в произведениях искусства. Особенно

218
Лев и бык.
Рельеф карниза
храма в Вале

219
Лев.
Рельеф храма
в Ошки

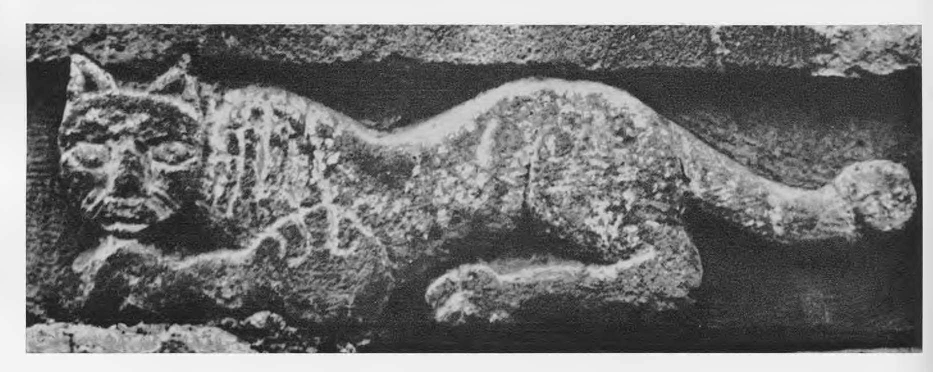
220
Бык.
Рельеф храма
в Ошки

221
Лев.
Рельеф
из Касагина

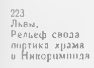








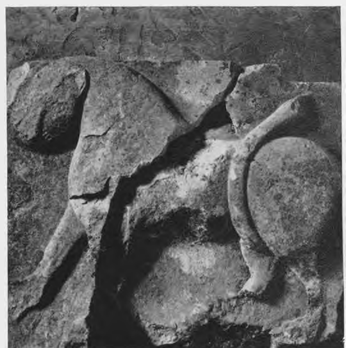
222
Лев.
Рельеф
предапсидной
капители храма
Болнисский Сион



223
Львы.
Рельеф свода
портика храма
в Никорцминда

224
Лев.
Рельеф из храма
в Капхи









225
Грифон
Рельеф восточного
фасада храма
в Самтависи

следует отметить рельефные изображения грифонов, украшающие окованные серебром ножки от кресла (или ложа) из саркофага у „Скальных врат“ в Багинети античной эпохи [27], а также бронзовую скульптурную фигуру грифона из Згудери [28]. Фигуры грифона вырезаны на геммах, найденных на территории Грузии, среди них некоторые, по мнению исследователей, были выполнены в местной мастерской [29].

Рассматривая бронзовый перстень местной работы из Эшерского могильника эллинистической эпохи, Б. А. Куфтин отмечает, что вырезанное на нем изображение грифона не подходит ни к одному из широко известных и установившихся типов, и поэтому его можно характеризовать как местный тип [30]. Наличие местного типа изображения подразумевает существование соответствующих местных представлений об этом фантастическом существе.

Паскунджи — излюбленный образ грузинского фольклора; часто фигурирует он в грузинских народных сказках, где обычно играет положительную роль, помогая герою подняться наверх из подземного царства [31].

Ту же самую функцию выполняет и другой популярный персонаж устного литературного творчества грузинского народа — крылатый конь [32], образ которого находим и в изобразительном искусстве Грузии, в частности в рельефах храма Никорцминда. Изображение крылатого коня засвидетельствовано в произведениях дохристианского времени, найденных на территории Грузии [33].

Все эти моменты указывают на то, что образы грифона, крылатого коня и другие были восприняты грузинским народом еще в дохристианские времена и вошли в круг местных представлений.

Образ грифона получает в средние века различное объяснение [34]. Как и лев, он — символ верного и неусыпного стража-охранителя священного места. Н. П. Кондаков рассматривает изображение грифона как эмблему бдительного стража [35]. В апотропеическом, охранительном значении представлены они на раннехристианских саркофагах, на плитах алтарных преград в византийском и западноевропейском искусстве. Грифон символизирует также Христа [36]. Но, кроме того, он может являться и олицетворением злых сил — символом демона [37].

В изображениях грифона на грузинских средневековых памятниках в большинстве случаев, скорее, можно предположить положительное значение образа, тем более что и в фольклорных источниках грифон олицетворяет покровительствующую человеку силу. Такое толкование согласуется с общим характером изображения грифонов в грузинской скульптуре: они обычно представлены в величественной, полной достоинства позе, иногда составляя геральдическую группу; выступает репрезентативный характер изображения. Это сильное существо с мощным туловищем, но в облике не подчеркнуты угрожающие черты.

Крупные фигуры грифонов в Самтависи, симметрично замыкающие композицию восточного фасада, воспринимались, вероятно, как олицетворение сильных и отважных стражей. Апотропеическое, охранительное значение можно видеть и в изображениях грифонов, обрамляющих оконный проем на западном фасаде Никорцминда.

Сэнмурв (собака-птица) в грузинской скульптуре встречается на фасаде Атенского Сиона (VII в.), в Никорцминдском храме (XI в.). Его образ близок образу грифона. По мнению К. В. Тревер, термин „паскуджи“ (паскунджи) соответствует иранскому сэнмурву [38]; вероятно, в Грузии обозначал как грифона, так и сэнмурва.

Канонический тип сэнмурва [39] был выработан в сасанидском искусстве, хотя его изображения известны и раньше [40]. В эпоху Сасанидов многочисленные изображения сэнмурва даются на серебряной утвари, на тканях, а также на рельефах [41].

В иранском искусстве и после Сасанидов и на византийских тканях продолжаются традиции сасанидских изображений сэнмурва [42].

В рельефе Сиона (Атени VII в.) чувствуется связь с иранскими образцами; мастер как бы переносит в камень сэнмурва сасанидских тканей [43]. Сходство отмечается

226
Грифоны.
Рельефы фриза
барабана купола
храма
в Никорцминда

227
Птицы.
Рельеф свода
южного портика
храма
в Никорцминда



228
Сэнмурв.
Рельеф западного
фасада храма
Атенский Сион

229
Грифоны.
Рельеф свода
южного портика
храма
в Никорцминда





230
Орел и лев.
Рельеф восточного
фасада храма
Свети-Цховели



231
Орел.
Рельеф обрамления
центрального окна
южного фасада
храма в Хахули



в форме крыльев и хвоста, напоминающего хвост павлина, в проработке поверхности хвоста геометрическим узором. В никорцминдском рельефе XI века сохранились общий тип сэнмурва с головой собаки и двумя передними лапами, к которым добавлены хвост и крылья птицы, а также его геральдическая поза с поднятой перед грудью лапой, но образ этот претерпел существенное изменение — крылья и хвост проработаны одинаково, передавая оперение птицы, поверхность хвоста не покрыта отвлеченным узором. Никорцминдский рельеф не производит, подобно атенскому, впечатления воспроизведения образца, выполненного в другой технике [44], нет аналогий ни в иранских (сасанидских и постсасанидских), ни в византийских произведениях. Грузинский скульптор XI века творчески перерабатывает и видоизменяет известный ему иконографический тип сэнмурва.

Орел. Орел с раскрытыми по сторонам туловища крыльями — мотив, известный с древнейших времен в искусстве хеттов, в Месопотамии, Персии и т. д.

Орел летает выше всех, поднимается к самому солнцу, чтобы взять небесный огонь. По существу, он — воплощение солнечного божества. Но он рассматривается и как спутник божества [45]. Эта эмблема связывается „с общим верованием в различных

религиях Азии в неведомых или сказочных и волшебных птиц колоссального размера, которые, в результате обычного религиозного процесса, превратились из божественных существ в их слуг, вестников"[46]. В древневосточных памятниках орел часто держит в когтях животное.

В языческой мифологии орел, король птиц,— атрибут верховных богов: Зевса у греков, Юпитера у римлян, Одина у германцев[47].

Этот образ был воспринят христианским миром и получил широкое распространение в искусстве средних веков. Орел был даже осмыслен как символ Христа. Он олицетворяет также крещение, вознесение и Страшный суд[48]. Такое толкование основывается на чудесных свойствах, приписываемых орлу в тексте „Физиолога", и подчеркивается в комментариях христианских писателей. Орел, который омолаживается и обновляется, подобно фениксу,— символ крещения. Орел, который поднимается в небо и смотрит на солнце не зажмуриваясь,— образ Христа, воскресшего и возносящегося. Орел, испытывающий своих птенцов, поднимая их к лучам солнца, — образ Христа-судьи Страшного суда. Во всех случаях он — олицетворение божественной сущности Христа. Но обращает на себя внимание тот факт, что в этих легендах орел связывается с солнцем, в чем можно видеть пережитки древних религиозных представлений об орле как солнечном божестве.

Изображение орла, в частности двуглавого орла, в средние века имеет значение и государственной эмблемы у восточных правителей (герб царства Ортакидов в Амиде, Конии и Багдада, а также Византии с 1048 г.)[49].

На фасадах грузинских храмов крупные рельефы орлов обычно помещаются высоко, занимая значительное и видное место (Хахули, Ошки, Свети-Цховели). Орел, по-видимому, воспринимался как олицетворение высшей, божественной силы. В этих мощных, величественных изображениях явно подчеркнут репрезентативный характер[50]. Орел, держащий в когтях животное (Хахули, Ошки),— известный в искусстве древнего мира мотив,— возможно, также осмыслялся как эмблема победы[51].

Изображение орла находим в ряде произведений дохристианской грузинской культуры — бронзовые колокольчики из Геби и Сухуми (VI—V вв. до н. э.)[52]. Орел с раскрытыми крыльями выгравирован на дне серебряной чаши из погребения армазского некрополя (III в. н. э.)[53].

Рассмотренные изображения животных и птиц принадлежат к числу известных с древнейших времен и широко распространенных затем в средневековом искусстве образов. Многообразие мотивов и та свобода, которую проявляют грузинские мастера средневековья, варьируя формы изображения, говорят о том, что эти мотивы являлись органической частью их творчества. Если прототипы сюжетов не местного происхождения, то грузинский народ воспринял их еще в древние, дохристианские времена; об этом свидетельствуют материалы археологических раскопок на территории Грузии, которые содержат многочисленные изображения животных (среди них изображения грифона-паскунджи, льва, крылатого коня, орла и т. д.). Общеизвестные сюжеты и мотивы передаются в своеобразной, творчески переработанной художественной форме. Даже тогда, когда мастер, как видно, вдохновлялся определенным чужим образцом, он обычно точно не копирует последний.

Такие образы, как грифон-паскунджи, крылатый конь, широко распространенные в грузинском фольклоре, определенно связываются с местными народными представлениями. Некоторые фантастические изображения (например, двуногий грифон с двумя головами, двуглавый крылатый конь) можно также приписать творчеству грузинского мастера, создавшего их на основе сочетания известных ему форм.

Заключение

Первая половина XI века представляет собой высшую ступень в развитии средневековой скульптуры в Грузии. После XI века дальнейшие искания пластического порядка прерываются. Это явление, подчеркнутое в трудах академика Г. Н. Чубинашвили вообще относительно грузинской пластики, и в частности чеканного искусства [1], особенно резко выступает в развитии монументальной скульптуры. И если в XII веке и в последующее время в Грузии создавались значительные произведения чеканки, хотя достоинства их определялись не достижениями в передаче человеческой фигуры, где мастера не шли далее повторения ранее достигнутого и даже постепенно утрачивали пластический характер изображений, а высоким мастерством решения композиции в целом и ее деталей, то фасадная скульптура с ее определенными специфическими качествами, можно сказать, прекращает существование. И в последующие века (XIII—XIV вв.) на стенах храмов высекали фигурные изображения, но они занимают незначительное место в декоре фасадов. Небольшие фигуры обычно или непосредственно включены в орнаментальный декор, или занимают место рядом с орнаментальными мотивами. Даже в тех случаях, когда фигурный рельеф помещается самостоятельно, он не выделяется как значительный художественный акцент. Отдельные изображения, отличающиеся определенной объемностью,— явление редкое, и это, как правило, реминисценции скульптурных форм рельефов X—XI веков, так как в целом скульптура этого времени лишена пластического характера.

Как реминисценции старых форм можно рассматривать выпуклые человеческие головы, помещенные на барабане купола храма в Питарети (20-е гг. XIII в.) [2], в клиньях между арками декоративной аркатуры, обрамляющей оконные проемы, где они чередуются с чисто декоративными выпуклостями. В остальных рельефах, размещенных на стенах здания, превалирует декоративный подход с плоскостным характером изображений.

На южном фасаде небольшие фигурки вставлены в орнаментальную резьбу наличников двойного окна, но они не входят как органическая часть в рисунок орнамента, так как мастер прерывает его течение, чтобы поместить фигуры (на одном наличнике изображен Симеон Столпник и святой воин, на другом — пара львов). В другом случае (окно северного фасада) фигуры птиц служат украшением четырехугольных плит в углах декоративного обрамления окна. Изображения львов на восточном фасаде даются отдельно, в самостоятельной орнаментальной раме, но повторением одинаковых изображений по сторонам большого орнаментированного креста, по отношению к которому они играют дополнительную, подчиненную роль, и посредством вышеуказанной рамы включаются в орнаментальный убор, теряя самостоятельное значение.

Как показывают и другие примеры, в оформлении церквей XIII—XIV веков фигурные рельефы играют незначительную роль, являясь лишь дополнением орнаментального декора (Цугругашени [3], церковь рода Магаладзе — „Магалаант эклесиа“ [4], церковь св. Саввы в Сафарском монастыре [5] и др.).

Мастера XIII—XIV веков в основном изображают известные уже с древних времен мотивы, воспроизводят распространенные образцы (например, орел, держащий в когтях животное, пара птиц по сторонам креста). Сложные, многофигурные сюжетные

сцены отсутствуют, предпочтение отдается простым композициям и отдельным фигурам (в большинстве случаев это фигуры животных и птиц). Фигурные рельефы, которые в XI веке выделялись внутри декоративной системы фасадов как значительные художественные акценты и, связанные друг с другом по содержанию, служили выражению определенной идейной программы, сейчас растворяются в декоре здания. Конечно, отдельные изображения сохраняют смысловое значение, часто символического характера.

Упадок скульптурного творчества продолжается на всем протяжении позднего средневековья. В ряде памятников второй половины XVII — начала XVIII века (Ананури[6], так называемый Гигос-сакдари в Кинцвиси[7], церковь апостолов Петра и Павла в Сагареджо[8]) рельефы используются в сравнительно большом количестве, что само по себе свидетельствует об определенном интересе к фигурным изображениям, но характер их показывает, что восприятие специфичности рельефной скульптуры как пластического искусства полностью утрачено. Выполненные в камне изображения, в которых не чувствуется дыхание живого творчества, представляют собой ремесленные работы, повторяющие готовые образцы. Сухость резьбы больше всего ощущается в передаче человеческой фигуры: мастера утратили умение пропорционального построения фигуры, свободной передачи ее позы. Фигура превратилась в схему. Но, несмотря на это, нельзя не отметить, что в выполнении декоративной и орнаментальной резьбы сохраняется определенное техническое мастерство; распределение фигурных рельефов на фасаде не лишено декоративности.

Вообще грузинские мастера, даже при общем упадке скульптурного творчества, сохраняют на протяжении веков развитое чувство декоративности.

Таким образом, в Грузии в X—XI веках прослеживается самостоятельный, восходящий процесс развития скульптуры, то есть аналогичное эволюции средневековой скульптуры в Западной Европе явление.

В XI веке в Грузии была достигнута развитая ступень передачи пластики человеческой фигуры, что несомненно являлось выражением определенного интереса к окружающей действительности и прежде всего к человеку, правда, в пределах, ограниченных специфическим характером религиозного, сохраняющего условность искусства средневековья. Пробуждение интереса к человеку в Грузии в XI — начале XIII веков проявляется во всех областях жизни и творчества. Высокого развития достигает светская литература, „которая имеет в виду обыкновенного человека в условиях земной жизни, с его не только духовными, но и материальными, мирскими потребностями и стремлениями“[9]. Этот момент определил также интерес к античному миру, к литературе Древней Греции.

Указанное явление было связано, конечно, с определенными условиями общественной жизни. На переломе X—XI веков в Грузии сложилась могущественная феодальная монархия, ведущая роль в которой принадлежала представителям светских кругов. Церковь, правда, остается значительным государственным институтом, но на первый план в общественной жизни выдвигаются светские, военные элементы. Становлению зрелой фазы феодализма сопутствовало такое характерное явление, как рыцарство[10] с новыми, более мирскими идеалами и потребностями.

Именно в эту эпоху, когда господствующей силой общества являлась военная феодальная аристократия, в произведениях искусства особое место занял образ святого воина, в частности св. Георгия, как триумфатора, побеждающего врага. Это явление отмечается и в искусстве других феодальных стран, где в эпоху зрелого средневековья образ св. Георгия как воина-рыцаря и триумфатора выступает на первое место, вытесняя его изображение в образе мученика[11]. В мировоззрении общества светские моменты вытесняют аскетические идеалы.

Интерес от потустороннего мира переносится на реальную действительность, на чисто человеческие чувства и переживания, следствием чего было появление в литера-

туре и искусстве гуманистических тенденций. В XI—XIII веках в Грузии отмечается зарождение тех же истоков, которые в Западной Европе несколько позже создали основу для блестящей эпохи Возрождения. Гуманизм находит яркое воплощение в грузинской светской художественной литературе, вершиной которой явилась поэма Шота Руставели „Витязь в тигровой шкуре“ [12]. В этом шедевре мировой литературы, созданном на переломе XII—XIII веков, в высокохудожественной форме воспеваются общечеловеческие идеи любви, дружбы, верности, рыцарского самопожертвования.

В скульптуре прогрессивные моменты — стремление воспроизвести человеческую фигуру в реальных пластических формах — с особой силой выявились раньше, в памятниках первой половины XI века.

Таким образом, в Грузии в XI—XIII веках имело место прогрессивное развитие искусства и литературы, которое носило характер гуманистического, ренессансного движения. Но этот восходящий процесс в дальнейшем был приостановлен. Причины этого надо искать как в условиях внутреннего развития страны, так и в крайне неблагоприятных внешнеполитических событиях. Постоянные разрушительные нашествия врагов начиная с XIII века, с нашествия монголов, способствовали усилению феодальной раздробленности внутри страны, тормозили ее экономическое и культурное развитие [13]. В последующие века, окруженная враждебными мусульманскими странами, Грузия почти полностью была отрезана от европейского мира. „В указанном XIII веке она (речь идет о Западной Европе.— *Н. А.*) находится в таких условиях, каких оказалась лишенной Грузия, трагическая история которой с этого времени не могла не сказаться отрицательно и на всем ходе исторического развития в последующее время. Однако характерно, что разлагающие силы, выявившиеся в XIII веке в связи с внешними потрясениями государства совершенно отчетливо, начали свое дело задолго до этого“ [14].

Указанное явление связано, как видно, со специфическими особенностями развития феодализма в Грузии. Начиная со второй половины X века в средневековой Грузии наблюдается большой подъем городской жизни, но, как выявлено специальными историческими исследованиями, развитие ее протекало своеобразно [15]. Как характерная черта выступают политическое и экономическое господство феодальной аристократии в жизни города, а также стремление высшего слоя горожан к приобретению поместий и, таким образом, процесс перехода их в ряды феодальной аристократии, процесс „превращения их в феодалов“. „... Интересы высшего слоя горожан, выдвинувшихся влиятельных чиновников и феодальной аристократии объединяются против интересов города и остальных сословий. Все это включало городской строй Грузии в тесные феодальные рамки, придавая его дальнейшему развитию определенное направление“ [16]. „Сильное воздействие на городскую жизнь Грузии феодальных отношений — экономическое и политическое господство феодальной аристократии и высшего слоя горожан над городом — явилось основной причиной того, что в Грузии не нашло развития независимое городское самоуправление, не были созданы так называемые города-республики“ [17], как это имело место в странах Западной Европы. Итак, развитие городской жизни в Грузии было ограничено рамками феодальных отношений, что, как видно, становится тормозящим моментом для прогрессивного хода искусства, тесно связанного с расширением городской жизни и становлением новых социально-экономических условий, способствующих подъему городского ремесленного производства.

Высшие достижения фигурной скульптуры падают на XI век; в XII—XIII веках на передний план выдвигаются другие виды изобразительного искусства, а именно настенная живопись и книжная миниатюра, представленная великолепными, художественно законченными произведениями. Именно в эту же блистательную эпоху, когда грузинское государство находилось в зените мощи и славы, литература средневековой Грузии достигает вершины в гениальном творении Шота Руставели.

Рассматривая искусство Грузии XI—XIII веков, необходимо принять во внимание отмеченный выше факт неравномерного развития различных его отраслей [18], то есть

явление, которое наблюдается и в отношении других стран и других эпох. Творческая потенция народа перемещается из одной отрасли искусства в другую, в произведениях которой передовые стремления эпохи находят наиболее яркое воплощение. В каменной резьбе после XI века центр тяжести переносится на орнаментальную резьбу и проблемы чисто декоративного характера. Следует отметить, что и в XI веке в оформлении архитектуры превалирующее место принадлежало орнаментальной резьбе. Далеко не все здания храмов включают сюжетные рельефы, тогда как богатая резная орнаментика, как правило, украшает их фасады. После XI века еще более возрастает значение орнаментальной резьбы, орнаментальный декор почти полностью вытесняет религиозную сюжетную скульптуру.

Тормозящим фактором в развитии пластики, видимо, было также и отрицательное отношение восточно-православной церкви к воспроизведению человеческой фигуры в виде круглой скульптуры [19]. Сдерживающее воздействие, хотя прямых указаний на запрет изображений нет, как видно, проявилось и активизировалось именно на том этапе развития, когда грузинские ваятели вплотную подошли к задаче создания круглой скульптуры. В архитектуре фигурные рельефы остаются неразрывно связанными с плоскостью стены, служат ее украшением, выполняя ту же функцию, что и орнаментальная резьба. А этот момент — связанность с плоскостью — после определенного этапа выступает тормозящим фактором на пути дальнейших скульптурных исканий. Некоторые примеры, как изображение Ашота Куха из Тбети, фигуры деисусной композиции в Ошки, свидетельствуют о стремлении к высвобождению фигуры из плоскости, но эта тенденция не находит развития. Задерживается также и процесс дальнейшей монументализации скульптуры, отмеченный в произведениях X—XI веков; изображения обычно не достигают натуральных размеров человеческой фигуры [20].

Указанные моменты тормозили развитие скульптуры [21], вследствие чего в Грузии не была достигнута та ее ступень, которая в романском искусстве характеризуется утверждением фигуры в трехмерном пространстве.

В романском искусстве на определенном этапе, в XII веке, фигурная скульптура не является лишь украшением плоскости стены, а связывается с архитектоническими элементами здания, и в частности с колоннами. Фигура уподобляется колонне, приобретает тектоническую функцию, ее вертикаль перекликается с вертикалями архитектуры. Пример подобной архитектонизации скульптуры показывают фигуры Шартрского собора [22]. Изображения тимпанов также высвобождаются от фона; скульптуры очень мало связаны с фоном или, уже превратившиеся в круглую пластику, как бы вставлены в нишеобразное углубление тимпана. Эти же моменты выступают в произведениях чеканного искусства романской эпохи. Параллельно идет процесс монументализации скульптуры как в архитектурной пластике, так и в малой скульптуре [23]. (Эти моменты ярко выражены, например, в монументальных фигурах, украшающих большие реликварии романской эпохи.)

Высвобождение изображения от сковывающего воздействия плоскости и его дальнейшая монументализация способствовали яркому выявлению пластического начала. В грузинской средневековой скульптуре эта ступень развития не была достигнута.

В XI веке в Грузии находит завершение процесс формирования фасадной скульптуры как органической части декоративной системы архитектурного сооружения.

Развитие архитектурной пластики, то есть органически связанной с архитектурой скульптуры,— явление, характерное для романского искусства, тогда как в византийской архитектуре зрелого средневековья так называемой средневизантийской эпохи не выдвигается проблема оформления фасадов сюжетной скульптурой. Воплощение теологической, иконографической программы в ней всецело предоставляется монументальной живописи внутри церкви [24]. В грузинской архитектуре, так же как в романской архитектуре Западной Европы, этой задаче служит наряду с росписью интерьера церкви и монументальная скульптура фасадов [25].

Именно в искусстве стран Западной Европы находим памятники, сопоставимые со средневековой грузинской скульптурой. В пластике этих феодальных стран (то есть западноевропейских государств и Грузии) наблюдаются аналогичные процессы, правда, не всегда совпадающие во времени. В частности, процесс формирования законченной системы скульптурной программы декора фасадов в Западной Европе падает на период XI—XII веков, то есть происходит позже, чем в Грузии.

Таким образом, некоторые моменты стилистической эволюции средневековой скульптуры на ее определенном этапе в Грузии падают на более раннее время, чем в Западной Европе [26].

Как отмечают исследователи, до середины XI века в средневековой Европе едва ли можно найти значительные произведения фасадной скульптуры [27], а рождение в собственном смысле архитектурной пластики, пластики, органически связанной с архитектурой, относят ко времени около 1100 года [28].

В Германии, судя по сохранившемуся материалу, до середины XI века не встречаются связанные с архитектурой произведения скульптуры (ранние примеры — восседающий на троне Христос портала собора в Бремене – ок. 1050 г.; помещенные в нишах фигуры на восточных башнях церкви в Мюнстере — ок. 1070 г. и несколько других [29]). При этом характерно, что фигурные рельефы не занимают в архитектуре здания определенного, твердо установленного места; скульптурное изображение еще не приобрело функционального значения, и его расположение на стене здания строго не обусловлено и имеет случайный характер [30].

Только в XII веке можно говорить о рождении архитектурной пластики в ее специфическом значении. Хотя в Германии оформление фасадов храмов фигурной скульптурой не отличается таким богатством и многообразием, которое характерно для французской архитектуры романской эпохи [31], но и в немецких памятниках центром фасадного декора является портал, и в частности тимпан над входом, украшение которого сюжетными рельефами в XII веке получает всеобщее распространение. Тимпаны церквей более раннего времени, за редким исключением, сохраняют гладкую поверхность [32].

В архитектуре Франции ранее середины XI века можно указать лишь очень небольшое число произведений фигурной скульптуры. Единичные рельефы, сохранившиеся от построек publicраннероманского времени (до XI в.), решенные в грубых и примитивных, хотя и выразительных формах, показывают зарождение романской архитектурной пластики (Турню — Сен Филибер, Дижон — Сен Бенинь и Крюа — капители крипты [33], представляющие обособленные фигуры; рельеф со сценой „Распятие" на фасаде Сен Месм в Шиноне [34] и др.).

К XI веку относятся архитрав из Сен Жени-де-Фонтэн с композицией „Славы Христа" (1020—1021) [35], сохраняющей традиции плоскостно-рисуночной манеры, а также более развитые в пластическом отношении рельефы на ту же тему из Сент Андре-де-Соред и Арль-сюр-Теш, созданные около середины века [36]. Западный фасад церкви Азэ-ле-Ридо (начало XI в.) — древнейший пример фасада, украшенного скульптурными фигурами в аркадах [37].

Но использование фигурной скульптуры в декоре фасадов здания в этот период еще не приобрело систематического характера [38], и лишь с конца XI века можно говорить о фасадной скульптуре как об определенной, художественно сформировавшейся системе. С этого же времени становится обычным украшение портала громадными рельефными композициями в тимпанах. В церквах Франции скульптурный декор также сосредоточивается вокруг входов — в порталах, но декоративное оформление в целом отличается особенным богатством и многообразием. Порталы с их сложным, многосоставным архитектоническим построением представляют широкие возможности для развития архитектурной пластики. Скульптура порталов не ограничена только рельефами тимпана и архивольта, а часто включает также фигуры, помещенные по

сторонам входа (Отэн, Везеле, Анзи ле Дюк, Шарлиё, Муассак[39]). В ряде памятников скульптурный декор распространяется и на поверхность стен вокруг порталов, охватывая, таким образом, весь фасад целиком, но и в этом случае исходным пунктом декора является оформление входа в церковь (Тулуза — Сен Сернен, Суйак — западный фасад)[40].
В романском искусстве скульптурное оформление храмов складывается в законченную, целостную систему к XII веку; на протяжении XII века в Западной Европе были созданы грандиозные по замыслу и яркости художественного воплощения произведения архитектурной пластики.
В Грузии аналогичный процесс формирования законченной системы сюжетного скульптурного декора падает на период X — XI веков. В памятнике первой четверти XI века — в Никорцминда выступает художественно сложившийся принцип решения фигурной скульптуры и ее распределения внутри общего декоративного оформления фасадов. Решение порталов, в тимпанах которых дается рельефная композиция, отличается законченным декоративным характером.
Принцип сочетания скульптурных изображений с архитектурой, распределения скульптуры на фасадах здания, в романских и грузинских памятниках имеет свою обусловленную многими причинами специфику.
Различия пластического оформления храмов прежде всего проистекают из разности архитектурного решения сооружений — базилики в Западной Европе и центрально-купального храма в Грузии.
Грузинская архитектура зрелого средневековья характеризуется цельностью декоративного оформления, объединяющего все фасады здания, но при этом каждый из них сохраняет законченность и определенную самостоятельность. Основным компонентом декора является орнаментальная резьба, а сюжетные рельефы играют роль смысловых и художественных акцентов, концентрирующих внимание и завершающих декоративное оформление. Такому назначению фигурных рельефов соответствует их размещение на особо выделенных местах, как, например, в вершине фасада и над входом в храм. Храм Никорцминда можно рассматривать как образец распределения фигурной скульптуры, так как на его стенах рельефы сохранились на своих первоначальных местах. Но и на других памятниках XI века, правда, сохранивших скульптуру фрагментарно, прослеживается аналогичный подход, зарождение которого показывают примеры предшествующего времени. Для памятников грузинской архитектуры характерно более или менее равномерное распределение орнаментальной резьбы и фигурных рельефов, результатом чего является взаимосвязанность декора фасадов друг с другом (только северный фасад, не освещенный солнцем, обычно украшается более сдержанно, скупо).
В романском храме выступает совершенно иной принцип декора; фигурный декор, который является основным и превалирующим — а орнаментальная резьба имеет рядом с ним дополнительное значение, — концентрируется в оформлении портала. Сюжетные изображения помещаются в портале (в некоторых примерах тройной портал) и на стене вокруг него. В тех случаях, когда поверхность стены включается в декоративное оформление, отдельные скульптурные изображения на фасаде особо не акцентируются, так как центром и исходным пунктом для скульптурного убранства всего фасада является опять-таки портал, и в частности композиция в тимпане над входом. Скульптурный декор не охватывает равномерно все фасады храма, а помещается на тех фасадах, где имеется вход в здание, то есть в основном сосредоточен на западном фасаде вокруг главного входа.
Как было отмечено при разборе фигурных рельефов Никорцминдского храма, разные сюжетные композиции, осмысленные в определенном значении, объединяются по содержанию и передают одну общую тему славы Христа, связанную с идеей его второго пришествия. Но каждая композиция самостоятельна и имеет равное значение.

Фасадная скульптура романского храма являет собой законченное целое (характерные примеры показывают романские соборы Франции XII в.); но смысловым центром скульптурной программы выступает грандиозная композиция в тимпане портала, а остальные сцены и фигуры развивают и дополняют выраженную в центральном рельефе тему. Итак, в скульптурном декоре романского собора выделяется главная композиция и подчиненные ей изображения. Между отдельными изображениями наблюдаются иные соотношения, нежели в грузинском памятнике.

Широко распространенной темой скульптуры порталов романской эпохи наряду со „Страшным судом" и „Вознесением Христа" является „Majestas Domini"[41], в которой выражение славы, величия Христа объединяется с представлением о его втором пришествии, передающем явление Спасителя в образе судьи над человечеством[42]. Все указанные темы выражают общую идею теофании — вторжения божественного, потустороннего в земной мир[43].

Эти же темы — славы Христа, второго пришествия и Страшного суда — находят воплощение в фасадной скульптуре Грузии (Никорцминда, Джоисубани).

Таким образом, между памятниками феодальной Грузии и Западной Европы (в частности, Франции) отмечается существование аналогичных моментов.

В работах академика И. Джавахишвили подчеркивается наличие некоторых общих моментов в явлениях социальной и общественной жизни в Грузии и в странах Западной Европы периода зрелого феодализма[44]. Сходными социально-экономическими условиями на определенном этапе развития феодального общества была определена также и близость идеологии в этих территориально отдаленных друг от друга странах. Но И. Джавахишвили отмечает и существенное различие между ними. То же самое мы видим и в искусстве. В скульптуре фасадов, несмотря на наличие сходных черт, четко выступает различие между романскими и грузинскими памятниками, что проявляется в самом принципе размещения скульптуры на фасадах здания. Различие выражено и в решении общей темы, при передаче которой подчеркиваются разные моменты, выдвигаются специфические, излюбленные композиции и сюжеты. В частности, в Никорцминда идея славы Христа воплощена в сценах „Второе пришествие" (решенной в типе вознесения), „Преображение", „Вознесение креста", в геральдической композиции двух всадников по сторонам фигуры Спасителя. На романских соборах Франции основным ядром композиции „Majestas Domini", то есть славы Христа, обычно является изображение Христа в ореоле мандорлы, окруженного символами евангелистов[45], и вообще эта тема связана с представлениями из Апокалипсиса.

Отличен и характер пластических изображений.

Диспропорция фигур, экспрессивность жестов и рисунка, как средства для достижения подчеркнутой эмоциональности изображения — черты, характерные для произведений грузинской скульптуры определенного этапа. Но диспропорция фигур в грузинском искусстве не ведет к сильным преувеличениям, наблюдаемым в романской скульптуре, где экспрессивность фигур, нарушение пропорций и искажение естественных соотношений форм выявляются с неудержимой силой, как бы подчиняясь потребности выражения экстатичности, и ведут к подчеркнутой драматизации передаваемого сюжета. В грузинских рельефах не встречается примера такого контрастного противопоставления персонажей, какое показывают композиции романских тимпанов, где фигура Христа обычно намного превосходит по размерам остальные изображения, таким образом, подчиняя их себе. Эти моменты ярко выражены в скульптуре церквей Франции XII века. Романский рельеф весь пронизан напряженностью, по сравнению с которой созданные в Грузии изображения отличаются определенной сдержанностью и успокоенностью. В грузинских рельефах линия обладает эмоциональной выразительностью, но и в тех примерах, в которых линейная динамика имеет экспрессивный характер (как в рельефах фронтонов Никорцминда), дают себя знать указанные моменты, особенно при сравнении с такими памятниками романской скульптуры, как тим-

пан западного портала собора в Везеле (Vezelay)[46], где декоративно-орнаментальный рисунок, сплошной сетью линий и завивающихся спиралей покрывающий поверхность, создает ощущение крайней напряженности и беспокойства.

То обстоятельство, что ощущение сдержанности и уравновешенности изображения является характерной для грузинских творцов эпохи зрелого средневековья (в частности, XI—XIII вв.) особенностью, подчеркивается в исследованиях относительно разных отраслей искусства Грузии[47]. Сравнение произведений грузинской и романской фасадной скульптуры также выявляет эти черты.

Различное восприятие изображения ощущается и при сравнении мотивов животного мира, которые получили очень широкое распространение в скульптуре церквей как в Грузии, так и в странах Западной Европы. В грузинской резьбе изображение животных часто включается в орнаментальный узор. Это ряд переплетающихся кругов (например, наличники окон храмов Никорцминда и Кумурдо, Малой церкви Ишхани) или прямоугольные отрезки, созданные ленточным плетением (Малая церковь Ишхани — навершие северного входа), внутри которых помещаются фигуры животных. Заполняя свободное поле внутри орнаментального мотива и согласованное по общему рисунку с обрамлением, изображение животного является органической частью орнамента, но при этом каждая отдельная фигура сохраняет определенную самостоятельность, очерченная динамичным и выразительным контуром, закончена и замкнута в себе. Все элементы воспринимаются четко и ясно.

Иной подход к решению орнамента выступает в романских памятниках. В скульпуре можно привести многочисленные примеры, когда геометрические и растительные мотивы переплетаются с изображением животных, создавая единый орнаментальный узор[48]; фигуры животных и людей, части их туловища скомпонованы в орнамент, и трудно выделить их очертание. Иногда орнамент как бы целиком состоит из переплетающихся животных форм[49]. Обычно это хищные животные и птицы, преследующие друг друга, терзающие жертву зубами и когтями. Особенно охотно передаются сцены дикой, страшной борьбы.

В грузинской скульптуре часто встречаются изображения фантастических существ, состоящих из частей различных животных и птиц (разнообразные виды грифонов в Хахули, на капители храма Баграта в Кутаиси, Никорцминда, Самтависи; крылатые кони и крылатые львы в Никорцминда; четвероногое с женской головой — на капители храма Баграта в Кутаиси и др.), передаются также сцены нападения и борьбы животных. Но эти фантастические образы и сцены не создают того впечатления жуткости и чудовищности, которое так характерно для фантастических существ в произведениях романской скульптуры, где часто животное превращается в возбуждающего страх монстра, становится ярким воплощением сверхъестественных сил[50].

Различие ясно ощущается при противопоставлении изображений, передающих один и тот же образ, получивший всеобщее распространение в мировом искусстве, а именно рельефной фигуры грифона на тимпане из Ангулемского музея[51] с изображением грифона на фасаде храма Самтависи (для сравнения мы остановились на этих примерах, так как в обоих случаях дается отдельно взятая, крупная фигура животного, трактованная в скульптурных, объемных формах).

Самтависское изображение воздействует на зрителя спокойной торжественностью облика. Величественной, внешне спокойной позой, ритмичным расположением отдельных частей фигуры достигается уравновешенность изображения, чему способствует и характер контура, динамичный рисунок которого, вписываясь в плавные кривые, придает замкнутость и успокоенность общему очертанию.

В рельефе из Ангулема аналогичное по типу изображение грифона воплощает совершенно иной характер. Напряженное туловище грифона с выдвинутой шеей и резко откинутой головой, как бы представленное в прыжке, создает впечатление дикой силы, готовой к нападению. Ощущение напряженности усиливается тем, что фигура не впи-

сывается в очертание предоставленного ей поля, и ее части переходят на орнаментальную раму тимпана, нарушая, таким образом, границы обрамления. Это ощущение подчеркивается и характером самого рисунка, создающего резкий и напряженный общий абрис.

Таким образом, произведение романской скульптуры выделяется подчеркнутой напряженностью и экспрессивностью изображения, тогда как для грузинского рельефа характерны уравновешенность и определенная успокоенность.

Эти примеры — явное свидетельство того, как один и тот же известный, даже ставший, можно сказать, трафаретным мотив при его воплощении в искусстве разных народов приобретает своеобразный характер — выкристаллизовывается в формах, соответствующих национальным особенностям каждого из этих народов.

Сравнение примеров грузинской скульптуры определенного периода с произведениями романского искусства дает возможность ярче выявить специфические особенности и характерные черты грузинской пластики.

Примечания

Введение

5

1 Алтарным преградам Грузии и их рельефам посвящено фундаментальное исследование Р. Шмерлинг (см.: *Р. Шмерлинг*, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962).

2 Каменные стелы представляют собой четырехгранные столбы, установленные на постаменты кубической или, реже, ступенчатой формы и завершающиеся крестами. Поверхность стелы покрывалась сюжетными изображениями, орнаментальными мотивами и надписями. В большинстве случаев сохранились отдельные части и фрагменты стел. Их распространение охватывает время от V—VI вв. до X в. См.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, Тбилиси, 1936, стр. 211—216 (на груз. яз.); *А. И. Джавахишвили*, Древнехристианские мемориально-культовые памятники Грузии (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения), Тбилиси, 1949; *Н. Чубинашвили*, Хандиси (Проблема рельефа на примере одной группы грузинских стел последней четверти V века, VI и первой половины VII века), Тбилиси, 1972.

3 См.: *Н. Г. Чубинашвили*, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелом X—XI вв.), Тбилиси, 1958.

4 Результаты исследований собраны в обобщающих трудах основополагающего значения: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом, исторический очерк и аннотации, Тбилиси, 1957; *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.

5 Такая неправильная оценка грузинской скульптуры, впервые высказанная в работах ученых прошлого столетия (Дюбуа де Монпере, П. С. Уваровой, Н. П. Кондакова), объяснялась общим состоянием изучения грузинского искусства в то время, когда произведения скульптуры не были даже собраны и систематизированы, грузинская скульптура не рассматривалась как самостоятельное художественное явление, имеющее свою эволюцию, а произведения ее связывались с византийским искусством. Эта точка зрения неприемлема на современной стадии изучения грузинского средневекового искусства.

6 О результатах исследований археологического материала см.: *Б. А. Куфтин*, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941; „Мцхета. Итоги археологических исследований", т. I [А. М. Апакидзе, Г. Ф. Гобеджишвили, А. Н. Каландадзе, Г. А. Ломтатидзе], Тбилиси, 1958; *А. М. Апакидзе*, Древнейшая культура Грузии в свете новых археологических исследований, Тбилиси, 1956 (на груз. яз.); *Г. Ломтатидзе*, Археологические раскопки в древнегрузинской столице Мцхета, Тбилиси, 1955; „Археология Грузии", Тбилиси, 1959 (на груз. яз.); *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинского искусства, Тбилиси, 1963; *К. Г. Мачабели*, Серебряные фиалы из Армазисхеви, Тбилиси, 1970; *М. Хидашели*, К истории художественной обработки бронзы в античной Грузии, Тбилиси, 1972 (на груз. яз.); „Вани I, Археологические раскопки 1947—1969 гг.", Тбилиси, 1972 (на груз. яз.).

7 *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, стр. 13.

6

8 См.: *Ив. Джавахишвили*, История грузинского народа, кн. I, Тбилиси, 1960, стр. 38—147 (на груз. яз.); *Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа*, История Грузии, Тбилиси, 1946, стр. 96—101.

I
Скульптура V—VII веков

9

1 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I. В специальной главе рассматривается скульптура раннефеодальной эпохи (стр. 205—218).

2 Этих первоначальных зданий сохранилось очень мало, так как большинство из них было позже перестроено или на их месте были воздвигнуты новые; но древние письменные источники передают сведения о строительстве храмов в Грузии в начальный период христианства. Об этом см.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 23—28.

3 См.: *К. С. Кекелидзе*, История грузинской литературы, т. I, Тбилиси, 1960, стр. 43 (на груз. яз.).

10

4 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Болнисский Сион.—„Известия Института языка, истории и материальной культуры им. акад. Н. Я. Марра", IX, Тбилиси, 1940. Об исследовании фигурных рельефов см. стр. 154—174.

5 *Там же*, стр. 190—191.

14

6 *Там же*, стр. 156—158.

7 См.: *Я. И. Смирнов*, Восточное серебро, Спб., 1909, табл. XXXIII, XXXIV-63 XXXV, XXXIX, LI, LXIII-106, CXIV-289; *И. А. Орбели, К. В. Тревер*, Сасанидский металл, М.—Л., 1935, табл. 3, 6, 17, 18, 26, 30.

По мнению Г. Н. Чубинашвили, орнаментальный рисунок на туловищах львов в Болниси обозначает крылья. См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Болнисский Сион, стр. 157.

20

8 Эта композиция часто используется в декоре древнехристианских саркофагов. Примеры см.: *M. Lawrence*, The Sarcophagi of Ravenna, 1945, ill. 4—6, 11, 13, 24, 42, 54, 59; *O. Dalton*, Byzantine Art and Archaeology, New York, 1961, ill. 456; *Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, Paris, 1910, ill. 136;

H. Peirce et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. I, Paris, 1932, tabl. 109 b.
Сохранилась она и на отдельных плитах. См.: *O. Dalton*, Byzantine Art and Archaeology, ill. 90; *Ch. Diehl*, Manuel d'art byzantin, ill. 87, 138; *H. Peirce* et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. II, Paris, 1934, tabl. 18.
В некоторых примерах, как, в частности, на узкой стороне крышки саркофага из Равенны (*M. Lawrence*, The Sarcophagi of Ravenna, ill. 24) или на мраморном рельефе из Константинополя (*O. Dalton*, Byzantine Art and Archaeology, ill. 90), композиция помещается под фронтоном, причем в рельефе из Константинополя (ок. 600), как и на болнисской капители, треугольное поле выделено посредством специальной рамы на плите, имеющей в целом иное очертание.

20 9 См.: *Н. В. Покровский*, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, Спб., 1910, стр. 19; *А. С. Уваров*, Христианская символика, ч. I, М., 1908, стр. 199—204.

10 Г. Н. Чубинашвили подчеркивает, что использование художником воспроизведения, имеющего „громадной давности традицию, видно и в таких деталях, как тройная контурная линия глаза" (*Г. Н. Чубинашвили*, Болнисский Сион, стр. 159—160. Здесь же дается указание на параллели).

11 В этом отношении особенный интерес представляет археологическая находка на территории Восточной Грузии в Згудери: предмет ритуального назначения — курильница в форме головы быка (позднеантичного времени). См.: *Г. Немсадзе*, Результаты работы Згудерской археологической экспедиции 1964—1966 гг. — „Отчеты археологических экспедиций Государственного музея Грузии", Тбилиси, 1969, стр. 50 (на груз. яз.).

12 Относительно распространения культа быка на Кавказе, и в частности в Грузии, см.: *Л. А. Мацулевич*, Никорцминда и ее место в культуре Грузии. — „Сборник Руставели", Тбилиси, 1938, стр. 63—65. Автор приводит болнисский рельеф как один „из блестящих примеров охристианизованного церковью или, скорее, освященного церковью векового языческого культа" (стр. 63).

13 См.: *А. С. Уваров*, Христианская символика, ч. I, стр. 206.

24—25 14 Относительно данного вопроса см.: *Г. Н. Чубинашвили*, К вопросу о первоначальных формах Мцхетского кафедрала Свети-Цховели. — „Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 124. Г. Н. Чубинашвили считает, что скульптурные головы восточного фасада принадлежали храму V в. Об этом см.: *Н. Г. Чубинашвили*, Рельеф „Вознесение креста" на каменном кресте из Качагани.— „Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963, стр. 14 (сноска 38). Части этого сооружения были обнаружены внутри собора XI в.
Скульптурные головы быков украшают въездные ворота в ограду Свети-Цховели, возведенные в XI в. каталикосом Мелхиседеком. От парных изображений сохранилось только одно. См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Раскрытие парадного въезда XI века в ограду Свети-Цховели. — „Друзья памятников культуры", Тбилиси, 1964, № 1, стр. 10 (на груз. яз.).

15 *Н. Чубинашвили, Р. Шмерлинг*, Храмы в древних селениях Триалети-Олтиси и Тетри-Цкаро. — „Ars Georgica", 2, Тбилиси, 1948, стр. 61, 64, рис. 30, табл. 34.

16 *Л. Рчеулишвили*, Три неизвестных памятника грузинской архитектуры. — „Ars Georgica", 2, Тбилиси, 1948 (на груз. яз.), стр. 31—33, табл. 17—19 (Акаурта), стр. 35—37, рис. 15, табл. 24 (Аква неба)

17 *D. Talbot-Rice*, The Art of Byzantium, London, 1959, tabl. 33; *H. Peirce* et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. II, tabl. 112.

18 *H. Peirce* et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. II, tabl. 95 b; *O. Dalton*, Byzantine Art and Archaeology, ill. 104.

19 Анчисхатскую базилику в своем первоначальном виде Г. Н. Чубинашвили относит ко времени перелома V—VI вв. (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 32). Рельеф приводит Н. Г. Чубинашвили в работе о кресте из Качагани (*Н. Чубинашвили*, Рельеф „Вознесение креста" на каменном кресте из Качагани. — „Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963, стр. 13, сноска 32). См. также: *Р. Гвердцители*, Реставрация Анчисхатской базилики. — „Друзья памятников культуры", Тбилиси, 1966, № 7, стр. 37—42 (на груз. яз.). Автор считает, что композиция „Вознесение креста" первоначально украшала архитрав над входом в южный притвор базилики.

20 Тетри-Цкаро на Цалке — середина VI в. См.: *Н. Чубинашвили, Р. Шмерлинг*, Храмы в древних селениях Триалети — Олтиси и Тетри-Цкаро. — „Ars Georgica", 2, Тбилиси, 1948, стр. 54—64, рис. 33, табл. 33.

21 Квемо-Болниси (Болнис-Капанакчи) — середина VI в. См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Церковь близ селения Болнис-Капанакчи. — „Христианский Восток", т. V, вып. III, Пг., 1917, стр. 217—220, табл. XVIII; *Г. Н. Чубинашвили*, Вопросы истории искусства, т. I, Тбилиси, 1970, стр. 104—107.

26 22 Эдзани (Бармаксиз. Сейчас районный центр Цалка) — середина VI в. См.: *Н. Чубинашвили*, Хандиси, Тбилиси, 1972, стр. 78; *Н. Аладашвили*, Рельеф Эдзанской церкви. — „Друзья памятников культуры", Тбилиси, 1972, № 29, стр. 17—24 (на груз. яз.).

23 Перечисленные примеры см.: *Н. П. Кондиков*, Иконография Богоматери, т. I, Спб., 1914, стр. 187—189, рис. 105, стр. 270, рис. 180—181, стр. 304—305, рис. 206—207.

27 24 См.: *Н. Чубинашвили*, Хандиси.

25 См. *там же*, стр. 71—74.

26 См.: *H. Butler*, Early Churches in Syria (Fourth to Seventh Centuries), Princeton University, 1929, p. 245, ill. 273—284; *J. Lassus*, Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris, 1947, pp. 234—235.

30 27 См.: *С. Джанашиа*, Феодальная революция в Грузии. — „Труды", I, Тбилиси, 1949, стр. 81—82, 106—107, 125—127.

28 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 75—83; *Г. Н. Чубинашвили*,

Пути грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936, стр. 10—36.

30 29 Исследование храма Джвари и памятников этого типа в целом дается Г. Н. Чубинашвили. См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948. Специальная часть посвящена разбору декоративной системы фасадов и фигурных рельефов храма (стр. 133—156). Рельефам восточного фасада посвящена работа В. Джобадзе (*W. Djobadze,* The Sculptures on the Eastern Fasade of the Holy Cross of Mtzkhet'a.— „Oriens Christianus", Bd 44, Wiesbaden, 1960, S. 112—135; Bd 45, 1961, S. 70—77.

34 30 Этот момент отмечен у В. Джобадзе. См.: *W. Djobadze,* The Sculptures on the Eastern Fasade of the Holy Gross of Mtzkhet'a.— „Oriens Christianus", Bd 45, 1961, S. 71, 72. Автор подчеркивает, что композиция восточного фасада имеет корни в раннехристианской традиции мозаичного декора алтарной апсиды.

31 См.: *В. Н. Лазарев,* История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 29.

32 См. трактовку прически и бороды в виде симметрично уложенных спиральных завитков в примерах сасанидского искусства, перекликающуюся с древнеперсидским и вообще с древневосточным искусством. Примеры в каменных рельефах эпохи Сасанидов см.: *Fr. Sarre,* Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1923, Taf. 70, 73, 79, 81; *E. Herzfeld,* Iran in the Ancient East, London — New York, tabl. CXII, CXIII, CXVI, CXXII, CXXV, CXXVI. Стилизация волос спиральными завитками встречается также в языческой скульптуре Сирии из Дура — Европас (см.: *A. Grabar,* Le premier art chrétien, Paris, 1966, ill. 45) и Пальмиры — I в. (см.: *R. Ghirshman,* Parthes et Sassanides, Paris, 1962, ill. 84).

36 33 Относительно композиций вознесение см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Памятники типа Джвари, стр. 149—153, где приводится большой сравнительный материал.

На диптихах слоновой кости композиция заполняет верхнюю пластину удлиненной прямоугольной формы. Например: диптих Барберини VI в. (см.: *H. Peirce* et *R. Tyler,* L'art byzantin, t. II, tabl. 2; *A. Grabar,* L'âge d'or de Justinien, Paris, 1966, ill. 319; *W. Volbach,* Frühchristliche Kunst, München, 1958, Taf. 219); Муранский диптих VI в. (см.: *H. Peirce* et *R. Tyler,* L'art byzantin, t. II, tabl. 165; *W. Volbach,* Frühchristliche Kunst, Taf. 223; *O. Dalton,* Byzantine Art and Archaeology, ill. 125); Эчмиадзинский диптих (см.: *O. Wulff,* Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd I, Berlin, 1914, III. 185; „Декоративное искусство средневековой Армении", составители альбома Н. Степанян и А. Чакмакчян, Л., 1971, стр. 16, табл. 19); створка из Парижской Национальной библиотеки (см.: *H. Peirce* et *R. Tyler,* L'art byzantin, t. II, tabl. 169; *O. Dalton,* Byzantine Art and Archaeology, ill. 124).

Имеются изображения этой сцены на стенках саркофага — саркофаг из Константинополя IV в. (см.: *W. Volbach,* Frühchristliche Kunst, Taf. 75; *D. Talbot-Rice,* The Art of Byzantium, tabl. 9); на деревянных дверях — Милан, Сант Амброджо IV в. (см.: *O. Wulff,* Altchristliche und byzantinische Kunst, Taf. IX); на дверях IV—VI вв. из Коптского музея в Каире (см.: *J. Beckwith,* Coptic Sculpture, London, 1963, III. 98); на ампуле из Монцы (см.: *A. Grabar,* Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, tabl. VIII); на коптской ткани из музея Виктории и Альберта в Лондоне, которую H. Peirce и R. Tyler датируют VI в. (см.: *H. Peirce* et *R. Tyler,* L'art byzantin, t. II, tabl. 78); а O. Dalton (см.: *O. Dalton,* Byzantine Art and Archaeology, ill. 362) датирует V в.; в монументальной живописи — мозаики церкви св. Виталия в Равенне («Monumenti tavole storiche dei mosaici di Ravenna», Rom 1935, tabl. VIII).

Произведения монументальной скульптуры — портал Ходжа-Калесси (Малая Азия) V в. (см.: *O. Wulff,* Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd I, S. 136); плита архитрава из церкви Троицы (541—551) монастыря Симеона Стилита на Дивной Горе близ Антиохии (см.: *J. Lafontaine-Dosogne,* Itineraires archeologiques dans la region d'Antioche, Bruxelles, 1967, pp. 108, 118—119, tabl. XXXVII ill. 67, tabl. XXXVIII ill. 68); рельефы церкви Птгни в Армении, где на центральной части арки оконного навершия изображены бюст Христа в медальоне и летящие ангелы по сторонам (см.: *Б. Аракелян,* Сюжетные рельефы Армении IV—VII веков, Ереван, 1949 (на арм. яз.), илл. 34, 35; „Декоративное искусство средневековой Армении", табл. 19); на тимпане из Дашлуга (Египет) представлен своеобразный вариант композиции, так как внутри возносимого ангелами медальона помещена фигура всадника (см.: *J. Strzygowski,* Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, Wien, 1902, S. 22—23, III. 15). Сцена включена, как и в рельефе над главным входом храма Джвари, в очертание тимпана, но не достигает художественной завершенности джварской композиции.

40 34 Эта точка зрения была выдвинута Г. Н. Чубинашвили („Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век", стр. 5, 13, и „Грузинское чеканное искусство", стр. 645).

35 В этом отношении интересно сопоставление фигур летящих ангелов из композиции „Вознесение креста" с двумя фигурами крылатой богини победы, изображенными по сторонам арочного проема входа в большой грот Так-и-Бостана (VI—VII вв.), которые приводятся в научной литературе как самая близкая аналогия к ним (см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Памятники типа Джвари, стр. 152—153; *Ш. Я. Амиранашвили,* История грузинского искусства, т. I, М., 1950, стр. 127—128).

Но при определенной близости общего решения этих расположенных диагонально в свободном, естественном парении фигур трактовка и характер резьбы сасанидского рельефа, в котором сильнее выступает связь с эллинистическими формами, иные. О рельефе Так-и-Бостана см.: *E. Herz-*

feld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, S. 72—74, Taf. XXXIII, XXXVI, XXXVII.

41

36 Первоначальное сооружение церкви Успения относится к X в.; в первой половине XIV в. она была восстановлена. См.: *В. Беридзе*, Архитектура Самцхе. XIII—XVI вв., Тбилиси, 1955, стр. 42—44, 50—57 (на груз. яз.). Навершие не относится ни к одному из этих строительных слоев и происходит от другого, более древнего здания. Сейчас оно вделано в западную стену западного притвора.

37 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Памятники типа Джвари, стр. 153; *Н. Чубинашвили*, Хандиси, стр. 17—20, 77, табл. 48. Н. Чубинашвили относит выполнение сафарского рельефа к первой половине VII в.

38 *Н. Чубинашвили*, Рельеф „Вознесение креста" на каменном кресте из селения Качагани.—„Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963, стр. 9—28.

39 Исследование Атенского Сиона дается в указанной книге Г. Н. Чубинашвили, „Памятники типа Джвари", скульптурный декор рассматривается на стр. 156—178.

40 Сюжет этот известен по памятникам IV—VI вв.: например, мозаика мавзолея Галлы Плацидии в Равенне (см.: *H. Peirce* et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. I, tabl. 115). Иногда животные представлены по сторонам фонтана или сосуда с водой: мозаика пола (см.: *O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd I, III. 294), саркофаг из Равенны (см.: *M. Lawrence*, The Sarcophagi of Ravenna, ill. 32). В мозаиках Сан Джиованни ин Латерано и баптистерия Сан Джиованни ин Фонте олени изображены у источника (см.: *W. Oakeshott*, Die Mosaiken von Rom, Leipzig, 1967, III. 67, S. 153; *J. Maier*, Le baptistère de Naples et ses mosaiques, Freiburg Suisse, 1964, tabl. II, VIII, XI). Рассматривается иконография сюжета и приводятся примеры (op. cit., pp. 132—240).

41 Многочисленные примеры изображения сцен охоты см.: *Я. И. Смирнов*, Восточное серебро, табл. XXV-53, XXVI-54, XXIX-57, XXX-58, XXXI-59, XXXII-60 и др.; *И. А. Орбели* и *К. В. Тревер*, Сасанидский металл, табл. 9, 10, 13—15; *Fr. Sarre*, Die Kunst des alten Persien, Taf. 86, 87, 107; *E. Herzfeld*, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, Taf. XLV, L.

42

42 Об образе сэнмурва см.: *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица, Л., 1937. (Изображения сэнмурва будут рассматриваться в главе IV настоящей книги.)

43 Пример воспроизведения в камне мотива ткани встречаем в сасанидском искусстве в скульптуре Так-и-Бостана, где изображение сэнмурва дается как деталь узора на одежде фигур. См.: *E. Herzfeld*, Am Tor von Asien, III. 42—43, S. 135—136, Taf. XLIX, LXII; *Fr. Sarre*, Die Kunst des alten Persien, Taf. 94; *R. Ghirshman*, Parthes et Sassanides, ill. 279.

44 *Г. Абрамишвили*, Два строительных периода Атенского Сиона.—„Мацне". Вестник Отделения общественных наук АН Грузинской ССР, серия истории, археологии, этнографии и истории искусства, I, Тбилиси, 1972, стр. 32—55.

46

45 В средневековой скульптуре Западной Европы имело место повторение античных и византийских образцов. См.: *R. Hamann-Maclean*, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, Marburg, 1949/50; *O. Demus*, Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco.—„Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft", III, Wien, 1954.

48—49

46 *Г. Н. Чубинашвили*, Памятники типа Джвари, стр. 178—193.

47 Крайние слева изображения двух фантастических животных отличаются от других рельефов ремесленным выполнением и являются, по всей вероятности, позднейшим добавлением.

48 Тема всадника, побеждающего врага, имеет аналогию в сасанидских скальных рельефах, в тех из них, где царь и божество представлены на конях, с поверженными у их ног человеческими фигурами (иногда эта фигура является олицетворением злой силы). Примеры: рельефы в Накш-и-Рустаме с изображением инвеституры царя Арташира I в Бишапуре с композицией инвеституры царя Шапура I, сцена битвы конного Бахрама II в рельефе Накш-и-Рустама (см.: *Fr. Sarre*, Die Kunst des alten Persien, Taf. 70, 76, 82; *E. Herzfeld*, Am Tor von Asien, Taf. XXIII; *E. Herzfeld*, Iran in the Ancient East, tabl. CLXIV, CLXVI; *В. Г. Луконин*, Культура сасанидского Ирана, М., 1969, стр. 186—188, рис. 5, 7).

52

49 См.: *А. С. Уваров*, Символика древнехристианского периода, ч. I, стр. 189; *Н. В. Покровский*, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, стр. 31—32.

50 Как и в рельефе из Квемо-Болниси, в Мартвили „Вознесение Христа" дается в кратком типе (отсутствует нижняя часть композиции с фигурами Богоматери и апостолов), но здесь представлена иная редакция сцены: Христа, окруженного овальной мандорлой, возносят четыре ангела. И эта редакция также была отработана уже в раннехристианском искусстве. Примеры см.: *A. Grabar*, Les ampoules de Terre Sainte.

51 Центральная пластина диптиха Барберини (VI в.) с изображением императора на коне. См.: *H. Peirce* et *R. Tyler*, L'art byzantin, t. II, tabl. 1, 2; *W. Volbach*, Frühchristliche Kunst, Taf. 219; *A. Grabar*, L'âge d'or de Justinien, ill. 319.

56

52 *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 160, 164; *Г. Н. Чубинашвили*, Цроми, М., 1969.

53 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Цроми, стр. 50, 55.

54 См.: *A. Grabar*, Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans.—„Cahiers archéologiques", XX, Paris, MCMLXX, pp. 17—23, ill. 1—3; *J. Beckwith*, Coptic Sculpture, pp. 13—14, 50, ill. 41—43.

55 *A. Grabar*, L'âge d'or de Justinien, ill. 278; *J. Beckwith*, Coptic Sculpture, pp. 23—53, ill. 96.

56 См.: *A. Grabar*, Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans.—„Cahiers archéologiques", XX, p. 24;

A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936.

56 57 См.: *O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 136, Ill. 126; *A. Grabar*, Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans. — „Cahiers archeologiques“, XX, pp. 23—27.

58 См.: „Декоративное искусство средневековой Армении“, стр. 16, табл. 19.

61 59 См.: *A. Grabar*, Deux portails sculptes paleochretiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans. — „Cahiers archeologiques“, XX, pp. 15—28.

60 *Ibid*, pp. 19—20.

61 См.: *Ch. Jhm*, Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960, S. 2.

62 См.: *A. Grabar*, Deux portails sculptes paleochretiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans. — „Cahiers archeologiques“, XX, p. 25.

II
Скульптура VIII—X веков

63 1 См.: *Г. Н. Чубинашвили, Н. П. Северов*, Пути грузинской архитектуры, Тбилиси, 1936.

2 Характеристика грузинского искусства VIII—IX вв. принадлежит Г. Н. Чубинашвили. См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское искусство VIII—IX вв., его характер и историческое место. — „XI сессия Отделения общественных наук АН Грузинской ССР“. Тезисы докладов, Тбилиси, 1943. Сокращенная стенографическая запись доклада приводится в книгах Нико Чубинашвили, см.: *Н. Чубинашвили*, Самшвилдский Сион, Тбилиси, 1969, стр. 46—50; *Н. Чубинашвили*, Хандиси, стр. 32—39.

64 3 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Архитектурные памятники VIII—IX веков в Ксанском ущелье. — „Ars Georgica“, I, Тбилиси, 1942, стр. 12—19, рис. 19—20, табл. 54.

4 См.: *В. Г. Цинцадзе*, Джварпатиосани в селении Теловани (памятник VIII—IX вв.).— „Ars Georgica“, 5, Тбилиси, 1959, стр. 73—90 (на груз. яз.).

5 См.: *Р. Шмерлинг*, К вопросу о датировке храма в Убиси. — „Сообщения АН Грузинской ССР“, т. XVI, № 2, Тбилиси, 1955, стр. 169—174.

6 *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, стр. 644—645.

7 См.: *Р. Шмерлинг*, К вопросу о датировке храма в Убиси. — „Сообщения АН Грузинской ССР“, т. XVI, № 2, Тбилиси, 1955.

8 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Архитектурные памятники VIII—IX веков в Ксанском ущелье.— „Ars Georgica“, I, Тбилиси, 1942, стр. 3—11, рис. 12.

9 См.: *В. Г. Цинцадзе*, Джварпатиосани в селении Теловани. — „Ars Georgica“, 5, Тбилиси, 1959, рис. 9, табл. 61.

68 10 См.: *А. С. Уваров*, Символика древнехристианского периода, ч. I, стр. 139; *Н. В. Покровский*, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, стр. 35—36.

11 См. *там же*, стр. 24. Примеры этого показывают композиции на палестинских ампулах (VI в.), но в них над крестом изображается бюст Христа (*A. Grabar*, Les ampoules de Terre Sainte, tabl. XI—XIV, XVI, XVIII e. a.).

12 См.: *А. С. Уваров*, Символика древнехристианского периода, ч. I, стр. 189; *Н. В. Покровский*, Очерки христианского искусства и иконографии, стр. 31—32.

13 По свидетельству Г. Казбеги, который видел рельеф на месте (см.: *Г. Казбеги*, Три месяца в Турецкой Грузии, Тифлис, 1874, стр. 75—79). Рельеф представлен в экспозиции Государственного музея искусств Грузинской ССР (Фонд Государственного музея Грузии имени акад. С. Джанашиа. — *А. Бакрадзе, С. Болквадзе*, Каталог грузинских эпиграфических памятников Государственного музея Грузии, Тбилиси, 1953, № 1, стр. 8).

14 См.: *Е. Такайшвили*, Грузинские надписи на археологических предметах, хранящихся в Кавказском музее в Тифлисе. — „Археологические экскурсии, разыскания и заметки“, вып. II, Тбилиси, 1905, стр. 56—59.

15 См.: *Н. Аладашвили*, Рельеф из Опизы с изображением Ашота куропалата. — „Сообщения АН Грузинской ССР“, т. XV, № 7, Тбилиси, 1954, стр. 473—478.

74 16 Последнее, видимо, имело определенный смысл и обозначало небо, на котором воздвигнут трон Христа. По мнению Ш. Я. Амиранашвили, „это возвышение представляет изображение „скалы“ Иерусалимского храма...“ (см.: *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 212—213).

17 Тимпан был выставлен в парке курорта Боржоми, происхождение его не установлено. Рельеф погиб во время наводнения в 20-х гг., сохранились фото. Впервые был введен в научную литературу как памятник периода VIII—IX вв. Г. Н. Чубинашвили (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, стр. 5).

78 18 Интересен прием изображения глаз в рельефе из Боржоми: глаза обрисованы циркулем и представляют круг с высверленным зрачком. Этот прием встречается в рельефах из Гвелдеси и в других памятниках этого времени.

80 19 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, стр. 27—42, фото 1—4.

20 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, История грузинского искусства, т. I, стр. 212—213.

21 См.: *Р. Шмерлинг*, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 69—76, табл. 4—6.

81 22 См.: *L. Grodecki*, Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln, Frankfurt am Main, 1967; *R. Hamann-Maclean*, Frühe Kunst im Westfrankischen Reich, Leipzig, 1939; *R. Hamann-Maclean*, Merowingisch oder frühromanisch? — „Jahrbuch des Ro-

misch-Germanischen Zentralmuseums", 4, Mainz, 1957, стр. 161—199. Примеры см.: *R. Hamann-Maclean*, Fruhe Kunst im Westfrankischen Reich, Leipzig, 1939, Taf. 14, 162, 176; *L. Grodecki*, Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln, Taf. 45, 62.

23 *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век.

24 *Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа*, История Грузии, стр. 151—168.

25 В Надарбазеви и Кваиса-Джвари сохранились лишь развалины церквей, вокруг которых находятся многочисленные фрагменты орнаментальной резьбы и плиты с фигурными изображениями (см.: *Р. С. Меписашвили*, Архитектурные памятники Кударо.— „Вопросы истории Грузии феодальной эпохи", II, Тбилиси, 1972, стр. 141—161, табл. 5, 10—12).

86 26 Обращает на себя внимание большое сходство с изображением двуглавого змея из Надарбазеви.

87 27 *Л. Д. Рчеулишвили*, Один из памятников X века в Триалетском эриставстве. — „Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963, стр. 167—181, табл. 72. Автор датирует здание второй половиной X в.

28 См.: *К. Мачабели*, Рельеф с изображением Ашота Куха из Тбети (на груз. яз.). — „Мацне". Вестник Отделения общественных наук АН Грузинской ССР", 5, Тбилиси, 1968, стр. 150—162. Изображение Ашота Куха было вставлено в северную пристенную колонну внутри западного рукава Тбетского храма (см.: *Н. Я. Марр*, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию. — „Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии", кн. VII, Спб., 1911, стр. 15—16). Вероятно, рельеф первоначально помещался на фасаде церкви. Хранится в Государственном музее искусств Грузинской ССР. По описанию Н. Я. Марра, Ашот Кух был представлен с моделью церкви в вытянутых руках. Эта часть рельефа отломана, повреждена и вся поверхность лица ктитора. 88

29 *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, стр. 54—60, фото 57—58.

30 *Е. Такайшвили*, Материалы по археологии Кавказа, вып. XII, М., 1909, стр. 45—50, табл. IX; *Н. Я. Марр*, Дневник поездки в Шавшию и Кларджию. — „Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии", кн. VII, Спб., 1911, с. 184—186, табл. 59—61.

31 *Г. В. Алибегашвили*, Рельефная плита из окрестностей Сухуми. — „Сообщения АН Грузинской ССР", т. XII, № 8, Тбилиси, 1951, стр. 511—515. 89

32 МАК, вып. XII, стр. 49, табл. IX. На плитах изображены Богоматерь с младенцем и фигура ктитора. 94

33 *Н. П. Северов* и *Г. Н. Чубинашвили*, Кумурдо и Никорцминда, М., MCMXLVII.

34 На западном фасаде храма Ишхани (XI в.), как и в Кумурдо, скульптурная человеческая голова помещена в вершине треугольной ниши, проработанной в виде раковины (см.: *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. — „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 65—66, tabl. 32 a).

35 *И. А. Орбели*, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. — „Избранные труды", т. I, М., 1968, стр. 17—204, табл. IV, XXIII, XXIX—XXXI.

36 *Г. К. Вагнер*, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, М., 1964, стр. 48—56; *Г. К. Вагнер*, Мастера древнерусской скульптуры, М., 1966; *Н. Н. Воронин*, Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, М., 1961; т. II, 1962.

96 37 По данному вопросу можно высказать лишь предположения, так как в Грузии не сохранилось никаких письменных сведений относительно толкования программы скульптурного декора в средние века, в отличие от Западной Европы, где средневековые литературные источники содержат определенные данные, касающиеся содержания скульптурного декора.

38 Местом, где в интерьере церкви сосредоточивалась сюжетная резьба, является алтарная преграда, на плитах которой высекались отдельные фигуры и сцены, то есть в этом случае мы имеем дело с произведением пластики малых форм.

39 См.: *J. Gantner, M. Pobe, J. Roubier*, Gallia Romanica, Wien — München, 1955, S. 310, Ill. 136.

40 См.: *В. Г. Цинцадзе*, Архитектурный памятник в селении Земо-Крихи. — „Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963 (на груз. яз.), стр. 75—76, табл. 30.

41 См.: *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, Ill. 94, 83, 261; *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Age, Paris, 1946, p. 152; *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa, Frankfurt am Main, 1961, Taf. 83, 35, 78; *P. Toeska*, Storia dell'arte Italiana, II, pp. 521, 523, 763, 515, 769.

100 42 См.: *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa, S. XX.

43 Вейгерт отрицает такое толкование.

44 См.: *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 107.

45 О реставрации XVI в. повествует надпись, помещенная на столбе внутри церкви. В нынешнем виде здание представляет собой трехнефную базилику. Исследование памятника и его рельефов было проведено Р. С. Меписашвили, которая установила, что до перестройки это был купольный храм крестового плана, вписанный в прямоугольник внешних стен. Автор восстанавливает первоначальные формы здания и дает его реконструкцию. На основании художественно-стилистического анализа архитектуры и ее декоративного убранства памятник датируется последней четвертью X в. См.: *Р. Меписашвили*, Храм в селении Вале и два основных периода его строительства. — „Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 25—52.

46 Присутствие архангела в этой композиции рядом с Богоматерью, как видно, обусловлено его ролью вестника в Благовещении. Такое объяснение вытекает из сопровождающей фигуру надписи, ко-

торая обозначает ее как Гавриила благовествующего.

100—101 47 Это предположение высказано Р. Меписашвили в статье „Храм в селении Вале и два периода его строительства" („Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 48).

104 48 Некоторые камни сохранились на первоначальных местах, некоторые использованы для украшения капители южного столба в интерьере.

106 49 См.: *Р. Меписашвили*, Рельефы рубежа X—XI вв. со сценами строительства в храме у селения Корого. — „Советская археология", 1969, № 4, стр. 219—234.

50 Богоматерь представлена в типе „Знамения", распространенном в византийском искусстве (см.: *Н. П. Кондаков*, Иконография Богоматери, т. II, Спб., 1915, стр. 103—123).

51 См.: *Р. Меписашвили*, Рельефы рубежа X—XI вв. со сценами строительства в храме у селения Корого. — „Советская археология", 1969, № 4.

110 52 По стилистическим особенностям рельеф датируется X в.

53 См.: *O. Wulff*, Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd I, S. 89, Ill. 71; *A. Grabar*, La premier art chrétien, Paris, 1966, p. 292, ill. 246.

54 См.: *A. Grabar* et *C. Nordenfalc*, Early Medieval Painting, Switzerland, 1957, p. 94.

55 См. кн.: „Всеобщая история архитектуры", т. 3, Л.—М., стр. 187, рис. 29.

56 См.: *A. Grabar* et *C. Nordenfalc*, Early Medieval Painting, p. 173 (представлено сооружение башенного типа).

57 *Ibid.*, p. 189.

58 См.: *S. Bettini*, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo, 1944, tabl. LVIII, LXII.

59 Работы двенадцати месяцев изображены, в частности, в тимпанах романских соборов XII в. — в Везеле, Отэне, St. Ursin de Burges (см.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen Âge, фронтиспис, p. 43; *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, Ill. 20, 33, 222, S. 318; *Vezelay*, Les cathedrales et les sanetuaires de Moyen Age, Paris, 1943, tabl. 12, 13). На обрамлении портала деревянной церкви в Хиллестаде (Норвегия, Университетский музей в Осло) вырезаны сцены из легенды о Зигурде, убивающем дракона. Одна из композиций изображает ковку оружия (см.: *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa, S. XXI, Taf. 45).

60 См.: *Б. Аракелян*, Сюжетные рельефы Армении IV—VII веков, Ереван, 1949, стр. 116, илл. 55—59.

61 Выполнение этих фигур характеризуется примитивностью. См.: *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, Ill. 7, S. 298; *R. Hamann-Maclean*, Fruhe Kunst im Westfrankischen Reich, Ill. 82 am S. 107, описание иллюстраций — S. 9; *R. Hamann-Maclean*, Merowingisch oder frühromanisch? — „Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums", 4, Mainz, 1957, S. 167.

111 62 Памятники Тао-Кларджети находятся на территории Турции. Историческая судьба этого района, насильственно отторгнутого от Грузии, определила своеобразные условия и вызванные ими трудности исследования. Основанием для исследования служит материал, собранный путешественниками и учеными в основном в конце XIX — начале XX в. Материалы разных экспедиций включают чертежи архитектурных памятников (по выполненным на месте обмерам), богатый фотоматериал, эстампажи отдельных рельефов. Рельефы Опизской и Тбетской церквей перевезены в Тбилиси. В работах Г. Казбеги, А. Павлинова, Д. Бакрадзе, Н. Марра, Е. Такайшвили дается описание архитектурных памятников Тао, Шавшети и Кларджети, чтение и расшифровка помещенных на их стенах надписей и на основании идентификации исторических лиц датировка памятников (среди них и интересующие нас храмы с фигурными рельефами в Опизе, Тбети, Долис-Кана, Цкарос-Тави, Пархали, Хахули, Ошки, малая церковь в Ишхани). Особо следует выделить заслуги неутомимого исследователя древностей Грузии Е. Такайшвили в деле научной регистрации исторических памятников Тао-Кларджети. Опубликованный в его трудах громадный фактический материал имеет большое значение и с точки зрения истории искусства (см.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952). Фигурной скульптуре этого района специально посвящена изданная в 1968 г. работа Д. Уинфилда, который недавно исследовал памятники на месте. В работе опубликованы прекрасные фотографии рельефов, часто данных крупным планом, а также зарисовки некоторых из них (см.: *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. — „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 33—72).

63 См.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 68—73, табл. 84—106; *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey. — „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 58—65, tabl. 29, 30, ill. 3—6.

117 64 Вопрос о том, является ли теперешнее расположение рельефов результатом первоначального замысла архитектора, может решить лишь детальное исследование памятника на месте. Французские ученые М. и Н. Тиерри, в 1959 г. посетившие некоторые памятники Тао-Кларджети, среди них и Хахульский храм, отмечают беспорядочное размещение вышеуказанных рельефов (см.: *M.* et *N. Thierry*, Notes d'un voyage en Georgie turque. — „Bedi Kartlisa-Revue de Kartwelologie", VIII—XX N 34, 35, Paris, 1960, pp. 10—29).

Выполнение рельефов они относят к VII—VIII вв. и предполагают, что при строительстве Хахульского храма были использованы детали более ранней церкви. Твердые данные для такого заключения не приводятся. Характер же рельефов

не противоречит их датировке временем возведения храма, то есть X в.

117 65 См.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 45—67, табл. 39—78.

66 См. *там же*, стр. 48, 65—66, табл. 55.

67 См.: *Г. Н. Чубинашвили*,— „Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 258. Критика и библиография.

68 Чтение и расшифровку надписей см.: *Е. Такай-*
120 *швили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 57—66.

69 О прямоугольных нимбах см.: *В. Ф. Гринейзен*, Египто-эллинистический ритуальный портрет и средневековые портреты Рима с tabula circa virticem. — „Христианский Восток", т. I, вып. II, Спб., 1912, стр. 220—236.

70 Нужно думать, что для изображения Богоматери,
121 как и для Христа и Иоанна, мастер пользовался образцами скульптуры малых форм, на что указывает разработка одежды Богоматери мелкими складками (о проработке поверхности фигур Христа и Иоанна ничего нельзя сказать, так как они сильно повреждены). Использованием различных иконографических прототипов можно объяснить отсутствие у последних подножий, тогда как Богоматерь стоит на подножии. Но пластическая трактовка фигур не восходит к каким-либо образцам. Так же пластически даются и фигуры ктиторов, при изображении которых мастер, по всей вероятности, не пользовался готовыми прототипами.

71 Д. Уинфилд отмечает, что композиция „Деисус"
133 в сочетании с ктиторской композицией крайне редко встречается в византийском искусстве. В работе названа мозаика с изображением императора Льва VI над входом из нартекса в храм св. Софии в Константинополе (IX—X вв.), но эту композицию, в которой по сторонам восседающего на троне Христа изображены полуфигуры Богоматери и ангела в медальонах, нельзя считать „Деисусом" (см.: *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 86—87). Уинфилд приводит также более поздние кипрские мозаики в Пафосе и Галате в церкви Феотокос (см.: *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 39—40).
В Каппадокии в пещерной росписи Каранлек килиссе (XI в.) деисусная композиция алтарной конхи включает коленопреклоненные фигуры светских лиц (см.: *G. de Jerphanion*, Les eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1928, alb. II, tabl. 98).

72 Keimena. „Житие св. Симеона Столпника", т. I, под ред. К. С. Кекелидзе, Тбилиси, 1918, стр. 260—261 (на груз. яз.). О столпниках см.: *А. Вольская*, Рельефы Шио-Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, Тбилиси, 1957, стр. 40—42; *Р. Шмерлинг*, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 111—112, 142.
Об отражении культа Симеона Столпника Младшего в грузинском искусстве см.: *J. Lafontaine-Dosogne*, L'influence du culte de saint Syméon Stylite le jeune sur les monuments et les représentations figurees de Georgie.—„Byzantion", XLI, Bruxelles, 1971, pp. 183—196.

73 См.: *К. С. Кекелидзе*, Вопрос о приходе „сирийских отцов" в Грузию.—„Вестник Тбилисского гос. университета", т. VI, Тбилиси, 1926, стр. 82—107.

74 См.: *В. Цинцадзе*, Кацхский „столп".—„Сообщения Академии наук Грузинской ССР", т. VII, № 8, 1946, стр. 587—594.

75 См. *там же*, стр. 594.

76 Иконографии Симеона Дивногорца посвящено специальное исследование: *J. Lafontaine-Dosogne* avec collaboration de *B. Orgels*, Recherches sur le monastere et sur l'iconographie de Symeon Stylite le jeune.—„Itinéraires archéologiques dans la region d'Antioche", Bruxelles, 1967.
Автор различает два распространенных типа изображения столпника на колонне — или огражденного решеткой, или без нее, как это дается в рельефе из Ошки; различается и поза святого, который представлен иногда в виде оранта, а иногда одной рукой благословляет, а в другой руке держит книгу.
В грузинском искусстве встречаем оба иконографических типа Симеона Дивногорца.

77 См.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 50—52, табл. 73—78, 59; *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 33—72, 45—57, tabl. 11 b, 12 b, 13—27 a.

135 78 См.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, табл. 72.

79 Рядом приводится его имя—Григол; по мнению Е. Такайшвили (см.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 51, 67), это то же самое лицо, которое упоминается в надписи тимпана южного входа, как заведующий строительством. Он считает возможным идентифицировать его с известным деятелем—переводчиком Григолом Ошкели. Д. Уинфилд предполагает скульптора — резчика рельефов, что находим вполне вероятным.

80 Д. Уинфилд предлагает различное толкование содержания скульптур колонны в целом, но лишь в виде предположения. Одно толкование — что колонна представляет апофеоз семьи Багратидов; но сам автор подчеркивает, что подобное толкование было бы оправдано, если бы на колонне были изображены представители этой фамилии, тогда как здесь изображен только мастер Григол. Второе предположительное толкование — что на колонне представлен апофеоз Симеона Столпника (см.: *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 54—55).

Подобное толкование имеет определенное основание, принимая во внимание особое выделение на столбе изображения Симеона Столпника, помещенного над капителью, выше ангельских чинов, как бы прославляющих его.

135 81 В строительной надписи Адарнасе упоминается в титуле куропалата, который он получил в 958 г. (см.: *Е. Такайшвили*, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 57—66). И. Джавахишвили относит постройку храма к 958—966 гг. (см.: *И. Джавахишвили*, Грузинская палеография, Тбилиси, 1949, стр. 169—171, на груз. яз.).

82 В большой строительной надписи в тимпане южного входа читаем: „Начали строить святой этот храм". Строительство могло продолжаться долгое время и после 966 г., на это косвенно указывает наличие среди многочисленных надписей храма надписи, отмечающей дату смерти Баграта эристава-эриставов (966), и другой—о смерти византийского императора Василия (1025) (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Критика и библиография. — „Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 258).

83 Рассматривая фигурную скульптуру этого района, Д. Уинфилд подчеркивает контраст между произведениями одного и того же периода, а также совмещение на одном памятнике различных по стилю рельефов. В частности, он выделяет две группы рельефов храма в Ошки: одну группу рельефов, характеризующуюся плоскостностью и примитивностью, связывает с местными, чисто грузинскими традициями, а другую, развитую в пластическом отношении, в которой фугуры воспроизведены в более или менее натуральных пропорциях, объясняет влиянием византийского искусства, хотя при этом полностью не отрицает традиций резьбы, унаследованных от более раннего поколения (см.: *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI, London, 1968, pp. 66—72).

Это мнение проистекает от поверхностного знакомства с грузинским материалом. Как показывает рассмотрение в хронологическом порядке сюжетных рельефов, достижения грузинской фасадной скульптуры во второй половине X—XI вв. явились результатом поступательного движения в направлении постепенного освоения скульптурных задач.

На этом пути, который параллельно протекал во всех отраслях скульптуры (чеканка, резьба по дереву, скульптура малых форм и фасадная скульптура), намечаются последовательные этапы развития. Совмещение же в одно и то же время и даже на одном архитектурном сооружении разнохарактерных рельефов — результат сложности этого процесса в определенные эпохи, когда старое еще полностью не изжито, но рядом с ним уже проявляется новое, то есть рядом работают мастера разных поколений: один из них все еще следует старым традициям, а второй выражает прогрессивные тенденции своего времени.

О влиянии Византии на этот процесс нельзя говорить, так как в самой византийской средневековой скульптуре не имело места поступательное, постепенное развитие скульптуры. Пластическая передача фигур в ряде византийских рельефов объясняется обращением скульпторов к эллинистическому наследию, возрождением эллинистических традиций, которые очень сильно дают о себе знать в византийском искусстве в определенные периоды. Не исключено, что в отдельных случаях грузинские мастера могли обращаться к византийским образцам: возможно, например, что прототипом фигуры Богоматери деисусной композиции южного фасада Ошкского храма было изображение византийской рельефной иконы; но в целом грузинская скульптура отличается своеобразным характером.

84 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Архитектурные памятники Тао и Кларджети и выдвигаемые ими проблемы.—„XXII сессия Отделения общественных наук АН Грузинской ССР", Тбилиси, 1946.

140 85 Часто изображаются исторические лица на каменных стелах.

86 Рельеф из Ахашени относится к началу XI в. и будет рассматриваться в следующей главе.

87 Этот момент обычно подчеркивается в тексте сопутствующих надписей: Христос (или имя какого-нибудь святого) помилуй (вспомоществуй) такого-то.

88 Об этом вопросе см.: *Р. С. Меписашвили*, Рельефы рубежа X—XI вв. со сценами строительства в храме у селения Корого.—„Советская археология", 1969, № 4, стр. 229—231.

141 89 Большое место занимают изображения исторических лиц в архитектуре средневековой Армении. См.: церковь в Мрене—VII в., в Ахтамаре, Ахпате, Санаине—X в., в Ариче—начало XIII в. и др. (см.: *Б. Аракелян*, Сюжетные рельефы Армении IV—VII веков; *В. М. Арутюнян* и *С. А. Сафарян*, Памятники армянского зодчества, М., 1951; „Памятники архитектуры в Советской Армении", Л., 1971; „Декоративное искусство средневековой Армении", Л., 1971).

90 См.: *Г. В. Алибегашвили*, Четыре портрета царицы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957.

III
Скульптура XI века

143 1 См.: *Ив. Джавахишвили*, История грузинского народа, кн. II, Тбилиси, 1965 (на груз. яз.); *Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа*, История Грузии, Тбилиси, 1946, стр. 151—165, 168—179, 185—206; *Н. А. Бердзенишвили, В. Д. Дондуа, М. К. Думбадзе, Г. А. Меликишвили, Ш. А. Месхиа*, История Грузии, т. I, Тбилиси, 1962, стр. 125—188.

144 2 См.: *Ив. Джавахишвили,* История грузинского народа, кн. II; *Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа,* История Грузии; *Н. Бердзенишвили* и др., История Грузии, т. I; *К. Кекелидзе,* История грузинской литературы, т. II, Тбилиси, 1958, стр. 27—41 (на груз. яз.); *М. Д. Лордкипанидзе,* История Грузии XI—начала XIII века, Тбилиси, 1974.

145 3 См.: *Ив. Джавахишвили,* История грузинского народа, кн. II, стр. 164—192, 295—312; *Н. Бердзенишвили, Ив. Джавахишвили, С. Джанашиа,* История Грузии, стр. 180—184, 237—245; *К. Кекелидзе,* История грузинской литературы, т. I, Тбилиси, 1960; т. II, стр. 3—41; *Ш. Нуцубидзе,* История грузинской философии, Тбилиси, 1960, стр. 278—373.

4 См.: *Г. Н. Чубинашвили* и *Н. П. Северов,* Пути грузинской архитектуры, стр. 81—132.

146 5 См.: *Н. П. Северов* и *Г. Н. Чубинашвили,* Кумурдо и Никорцминда, М., MCMXLVII, стр. 3, 17—23.

6 См.: *Н. Аладашвили,* Рельефы Никорцминда, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.).

7 Не на первоначальном месте находится рельеф из Ахашени (начало XI в.), представляющий единую композицию, высеченную на двух плитах. Они были вставлены отдельно друг от друга по сторонам архитрава западного входа в маленькую зальную церковь Ахашени (Джавахети), но первоначально не принадлежали этому зданию (см.: *Н. Чубинашвили,* Ктиторский рельеф Нигварая сына Саурмага из Ахашени в Джавахети.—„Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 135—153 (на груз. яз.). Ктитор преподносит модель купольной церкви конному св. Георгию. В направленности друг к другу фигур, изображенных в повороте, намечается композиционная связь между ними. Вырезанная в верхней части надпись, переходя с одной плиты на другую, объединяет их и, трактованная декоративно, является художественным элементом композиции (вспомним совершенно иной характер пояснительных надписей в рельефе VIII—IX вв.). Обе плиты с одной стороны ограничены орнаментальными полосами неодинаковой ширины, состоящими из разных мотивов. Разная ширина полос безусловно была продиктована желанием уравновесить обе части композиции. Так как вертикаль стоящей фигуры ктитора занимает узкое поле, то мастер рядом с ней дает очень широкую полосу орнамента, а на другой плите, где изображение всадника развернуто в ширину, помещает орнамент лишь в виде узкой ленты. Таким образом, в рельефе ясно видно стремление организовать композицию как художественное целое, хотя полная согласованность здесь не достигнута. Объединение внутри одной композиции разных схем орнамента вообще встречается в произведениях XI в., но в Ахашени резко бросается в глаза разномасштабность орнамента, нарушающая органическую целостность рельефа. Скульптор ахашенского рельефа определенно ставил перед собой задачу декоративного построения композиции, а также задачу обрамления фигурного изображения и, таким образом, ограничения его от плоскости стены, но в решении их еще не достигнута художественная законченность и гармоничность.

Малочлененность общего очертания и суммарная передача форм в какой-то мере связывают изображения рельефа из Ахашени со скульптурой X в. Но при этом в фигурах преодолены тяжеловесность и застылость, их пропорции более стройные, а постановка сравнительно свободная. Части тела, в частности руки, изображенные в разных пространственных планах, трактованы как самостоятельные объемы, правда, переданные обобщенно. Волосы объемной массой окружают голову, подчеркивая ее округлость. В лицах пластически выделены отдельные черты с моделировкой переходов на поверхности (от округлости щек к носу или от подбородка к нижней губе). Таким образом, рельеф из Ахашени по своему характеру представляется переходным от X к XI в. памятником.

8 См.: *Н. П. Северов* и *Г. Н. Чубинашвили,* Кумурдо и Никорцминда, стр. 17—23.

152 9 С запада перед входом в церковь пристроен портик, а с юга—портик и придел, из-за чего декор фасадов снаружи не воспринимается в своей целостности. Портики, видимо, не входили в первоначальный замысел композиции здания. Они были добавлены к основному корпусу несколько позже, но опять-таки в первой трети XI в. (см.: *Н. П. Северов* и *Г. Н. Чубинашвили,* Кумурдо и Никорцминда, стр. 23). По мнению Л. А. Мацулевича и Ш. Я. Амиранашвили, портики возведены в процессе строительства церкви и с самого начала входили в план (см.: *Л. А. Мацулевич,* Никорцминда и ее место в культуре Грузии.—„Сборник Рустапели", Тбилиси, 1938, стр. 41—43; *Ш. Я. Амиранашвили,* История грузинского искусства т. I, М., 1963, стр. 171).

Особый интерес представляет южный портик. Его богато декорированный свод состоит из восьми лучей, в конце которых создаются вертикально расположенные отрезки полукруглой формы. В каждом отрезке помещаются изображения животных.

10 Эти декоративные диски оформляют отверстия из надсводных пустот.

153 11 Об этом вопросе см. в главе II.

156 12 В церкви Патара-Они (XI в.), расположенной недалеко от Никорцминда, убор тимпанов, помещенных над западным и южным входами, также характеризуется законченным декоративным решением, но превалирующее значение здесь принадлежит орнаментальной резьбе; фигурная композиция не акцентируется. На обоих тимпанах представлена симметричная пара птиц по сторонам декоративно решенного креста (см.: *Ц. Габашвили,* Порталы в грузинской архитектуре, Тбилиси, 1955, табл. 20—23).

13 Об изображениях шишки пинии см.: *J. Strzygowski,* Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, Leipzig, 1904, S. 16—23.

Происхождение этого мотива И. Стржиговский связывает с сирийским искусством и, идя дальше в глубь веков, указывает на еще более древние, исходящие из Ассирии и Вавилона традиции (изображения крылатых гениев с шишками пиний в руках в ассирийских дворцах). В произведениях христианского искусства шишка пинии обычно изображалась как украшение священного водоема и, таким образом, связывалась с источником жизни (рельеф восточного происхождения в Берлинском музее, рельеф собора св. Марка в Венеции, миниатюры рукописей Евангелий в Парижской Национальной библиотеке—X в. и в Парме—ок. 1100 г.). Большие скульптурные изображения шишки пинии служили завершением водоема для святой воды: изображение из камня в Константинополе, бронзовое изображение XI в. в Аахенском соборе и др. Кондаков также подчеркивает сакральное значение изображения шишки пинии (см.: *Н. Кондаков,* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 115).

156 14 Археологические данные свидетельствуют, что священное значение шишки пинии в Грузии было известно в дохристианское время. На серебряных чашах некрополей в Бори и Армази (позднеантичная эпоха) изображение шишки пинии помещено на алтаре, перед которым стоит священный конь (см.: „Мцхета. Итоги археологических исследований“, I, стр. 63—65, табл. VII; *Ш. Я. Амиранашвили,* История грузинского искусства, т. I, стр. 79—81, табл. 19—20). В погребении из Згудери шишка пинии завершает маленький бронзовый бомон-курильницу, имеющую форму храма, то есть является частью ритуального предмета (см.: *Г. Немсадзе,* Результаты работы Згудерской археологической экспедиции 1964—1966 гг., стр. 50, табл. III_1).

15 Надпись издана у Е. Такайшвили („Археологические путешествия и заметки“, ч. II, Тбилиси, 1914, стр. 42, на груз. яз.).

164 16 См.: *C. O. Nordström,* Ravennastudien, Uppsala, 1953, S. 125—128; *Ch. Jhm,* Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960, S. 72.

17 Расположение фигур передает обычную иконографическую схему сцены „Преображение“ (см.: *G. Millet,* Recherches sur l'iconographie de L'Évangile au XIV^{e} et XVI^{e} siecles, Paris, 1916, pp. 216—231). В верхней части представлен Христос и обращенные к нему пророки (Моисей и Илья) во весь рост, а внизу — фигуры трех пораженных чудом учеников Христа. Обычные для этой сцены сложные позы и возбужденная жестикуляция последних изображены очень условно.

18 Примеры краткой редакции сцены имеем в грузинском искусстве зрелого средневековья, в скульптуре и в монументальной живописи: на предалтарном чеканном кресте из Кацхи (см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство, стр. 477—489, фото 275), в росписях XII в. в церквах Несгун, Мацхвариши в Верхней Сванетии (см.: *Т. Б. Вирсаладзе,* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши.—„Ars Georgica“, 4, Тбилиси, 1955, стр. 171, рис. 2).

19 См.: *Ф. И. Шмит,* Рецензия на публикацию Вифлеемской базилики.—„Журнал Министерства народного просвещения“, новая серия, ч. XLVI, Спб., 1913, август, стр. 321—322; *Ф. И. Шмит,* Мозаики монастыря преподобного Луки.—„Сборник Харьковского историко-филологического общества в честь профессора Бузескула“, 1913—1914 (XXI); *Ф. И. Шмит,* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.—„Византийский временник“, т. XXII, вып. 1, 2, Пг., 1916, стр. 119—122.

20 Составные части никорцминдского рельефа „Второе пришествие“ можно найти в тех местах книг Священного писания, где говорится о втором пришествии Христа. Это относится к восседающему на троне Христу в сиянии ореола (Евангелие от Матфея XXIV, 30; Апокалипсис IV, 2, 3), к ангелам вокруг него (Евангелие от Матфея XVI, 27). Упоминаются и ангелы, возвещающие звуками труб явление Христа; правда, их четыре в соответствии с четырьмя сторонами света (Евангелие от Матфея XXIV, 31; Апокалипсис VII, 1) или даже семь (Апокалипсис VIII, 1, 6). В Никорцминда изображены два трубящих ангела; их число здесь определяется самой композицией. Что касается десницы, эта деталь (указание на бога-отца) встречается в символических композициях вознесения, например: сирийское Евангелие Рабулы, ампула из Монцы (см.: *Н. П. Кондаков,* Иконография Богоматери, т. I, стр. 189, 206, рис. 105, 131).

165 21 Из эпохи зрелого средневековья (XI—XIII вв.) можно назвать несколько росписей, в систему которых входит развитый цикл Страшного суда. Это росписи в Атени, Бочорма, Давид-Гареджа (главная церковь Удабно и западное помещение церкви в Бертубани), Бетания, Тимотесубани. В некоторых из них сохранились лишь части сцены.

22 В рельефах X в. на восточном фасаде церкви Джоисубани в Раче, в отличие от никорцминдской композиции, передается сам момент Страшного суда. Надпись обозначает как „Страшный суд“ сцену, основной частью которой является восседающий на троне Спаситель и первоапостолы Петр и Павел по его сторонам. На отдельной плите дается фигура ангела с весами и небольшие фигурки, изображающие человеческие души, то есть эпизоды взвешивания душ (см.: *Г. Бочоридзе,* Исторические памятники Рачи.—„Вестник Музея Грузии“, т. VIII, Тбилиси, 1935, стр. 326—327, табл. XVII; *Р. Шмерлинг,* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, стр. 81, рис. 5).

23 См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Памятники типа Джвари, стр. 149.

24 См.: *Е. Такайшвили,* Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, стр. 72,

табл. 102; *D. Winfield*, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey.—„Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. XXXI, London, 1968, pp. 59—60, ill. 3—4, tabl. 30a.

25 Относительно фресковых композиций вознесения креста см.: *Д. Гордеев*. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г.—„Известия Кавказского историко-археологического института", т. I, Пг., 1923, стр. 72; *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, т. I, М., 1947, стр. 100, 102, 182; *Г. Н. Чубинашвили*, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948, стр. 57—83.

26 В росписи главной церкви Бертубани (XIII в.) в виде исключения вокруг медальона с крестом помещаются три ангела, что было вызвано соображениями композиционного порядка. В сущности, это лишь вариация данного типа (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, стр. 67, 105, 107).

27 Этот композиционный тип продолжает существование в последующие века и в живописи позднефеодального времени. Например: „Вознесение креста" изображено в росписи купола того же Никорцминдского храма (роспись относится к XVII в.). Этот факт указывает на широкую популярность этой темы в Грузии.

166 28 Об этой редакции „Вознесения креста" говорилось в главе I.

29 В Никорцминда предназначенная для круга композиция приспособлена к полукруглому очертанию тимпана.

30 См.: *Н. Чубинашвили*, Рельеф „Вознесение креста" на каменном кресте из селения Качагани.—„Ars Georgica", 6-A, Тбилиси, 1963, стр. 9—28. Крест, вероятно, венчал стелу, как отмечает Н. Чубинашвили.

170 31 В Армении на западном фасаде храма в Ахтамаре (X в.) среди других рельефов имеется изображение двух стоящих ангелов, держащих медальон с равноконечным крестом (см.: *Sirarpie der Nersessian*, Aght'amar, Church of Holy Cross, Cambridge, 1965, tabl. 4—5). Композиция со стоящими во весь рост ангелами, которые поддерживают медальон с крестом, в Грузии дана на чеканных рипидах XI в. из Местии и Зарзмы (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, илл. 115, 116). Они, в сущности, передают общую с вознесением тему прославления, возвеличения креста.

32 Раннехристианскую редакцию сцены повторяют изображения ее на рельефах из слоновой кости каролингской эпохи, например: оклад слоновой кости Лоршского евангелия IX в. (см.: *Karl der Große*, Lebenswerke und Nachleben, Bd III, Düsseldorf, 1966, S. 292; *J. Baum*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, Wildpark — Potsdam, 1930, ill. 77, S. 88).
Ю. Баум отмечает, что это произведение, как видно, повторяет прототип юстиниановской эпохи.

33 В. Н. Лазарев отмечает, что композиция „Вознесение креста" чужда для Византии, и в частности для византийской монументальной живописи. „В куполах тортумских храмов фигурирует совершенно необычная для Византии композиция—„Вознесение креста" (см.: *В. Н. Лазарев*, История византийской живописи, т. I, стр. 102). Рассматривая росписи пещерных монастырей Давид-Гареджи, автор указывает, что в них встречаем типичную для кавказских фресок композицию „Вознесение креста", но перечислены только грузинские примеры. Как исключение приводится роспись Белого монастыря в Египте 1124 г. (см.: *там же*, стр. 100, 182, 311, прим. 76). Об этом вопросе см.: *Д. Гордеев*, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г.—„Известия Кавказского историко-археологического института", т. I, Пг., 1923, стр. 73.

34 См.: *В. Г. Бок*, Материалы по археологии христианского Египта, Спб., 1901, стр. 59, табл. XXII. По мнению Ф. И. Шмита, сцена, помещенная в конхе южной апсиды Белого монастыря, представляет собой композицию Деисуса, в которой фигура Христа заменена изображением креста (см.: *Ф. И. Шмит*, Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.—„Византийский временник", т. XXII, вып. 1, 2, Пг., 1916, стр. 123—124).

35 О художественном образе святых воинов, и в частности св. Георгия, см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство, стр. 324—372, где рассматривается литература о св. Георгии и колоссальный параллельный материал. Наличие в Грузии уже в раннем средневековье (X—XI вв.) исключительно большого количества чеканных икон с изображением конного св. Георгия, попирающего царя Диоклетиана, тогда как в других случаях, и прежде всего в Византии, изображения конного св. Георгия ранее XII в., за редким исключением, неизвестны, позволяет автору сделать заключение: „Естественно, таким образом, уже a priori приписывать Грузии важное значение в создании и развитии этой темы" (стр. 369). „Вместе с тем развитость, многообразие вариантов в трех основных типах уже в X и XI веках в Грузии, видимо, заставляет нас считать, что местом, где была конципирована сама мысль создания таких икон, является именно Грузия, а не Византия, или хотя бы ее малоазиатская провинция" (стр. 373). Подчеркиваются дохристианские корни этих художественных образов. Тема воина-всадника, попирающего врага, имеет аналогии в сасанидском искусстве. Об изображении святых воинов см.: *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинской монументальной живописи, т. I, М., 1957, стр. 152—155; *В. Н. Лазарев*, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве.—„Византийский временник", т. VI, М., 1953 стр. 186—222.

36 Рельефный фриз Мартвили включает еще одного конного святого, попирающего человеческую фигуру.

37 *Д. В. Айналов*, Некоторые христианские памятники Кавказа.– „Археологические известия и заметки", т. III, № 7—8, М., 1895, стр. 233—243.

Д. В. Айналов отмечает связь этих изображений с фигурами всадников в сасанидском искусстве.

170 38 Например, роспись в Бочорма. Особенно широкое распространение получила эта композиция в росписях горного района Грузии—в Верхней Сванетии: росписи XI—XII вв. церквей Ац, Ипхи, Цвирми (две росписи), Накипари, Мацхвариши (см.: *Т. Б. Вирсаладзе,* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши.—„Ars Georgica", 4, Тбилиси, 1955, стр. 221—225; *Ш. Я. Амиранашвили,* История грузинской монументальной живописи, т. I, стр. 152—155; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская,* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966, стр. 73—74, 77).

39 *Г. Чубинашвили,* Художественный образ воина в грузинской чеканке XI века.—„XVI научная сессия Отделения общественных наук АН Грузинской ССР". Тезисы докладов, Тбилиси, 1944, стр. 15.

182 40 См.: *M. Aubert,* La sculpture française au Moyen-Âge, Paris, 1946, p. 50; *R. Hamann-Maclean,* Merowingisch oder frühromanisch?—„Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums", 4, Mainz, 1957, S. 168—169, Taf. 161, 165.

41 См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство, стр. 55—60, фото 57—61.

185 42 См.: *Н. П. Северов* и *Г. Н. Чубинашвили,* Кумурдо и Никорцминда, стр. 19—23.

193 43 См.: *В. Беридзе,* Кацхский храм.—„Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 53—94 (на груз. яз.). Определить место, на котором помещался рельеф, не представляется возможным, тем более что фасады храма переделаны (см. *там же*).

44 См. *там же,* стр. 61—63, 68, 91—93. Автор дает реконструкцию первоначальных форм обхода (см. *там же,* стр. 60, рис. 6—7).

194 45 Интересно, что орнамент обрамления кацхского тондо, состоящий из крупных звеньев S-образного орнамента, сходен по манере энергичной и четкой резьбы с аналогичным мотивом, который следует покруг композиции западного тимпана Никорцминда. Розетка в левой части этой же композиции повторяет форму крупных розеток кацхского рельефа.

200 46 Дошедшие до нас примеры грузинского чеканного искусства не сохранили изображения этой сцены. Поэтому можно высказать лишь предположение, что она могла являться частью какого-нибудь сложного, составленного из дисков чеканного произведения, как, например, рипиды. На рипидах XI в. встречаются изображения двух стоящих ангелов, поддерживающих в поднятых руках медальон с крестом. На рипиде из Зарзмы оно дается на центральном диске, а на рипиде из Местии—на верхнем диске (см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство, фото 115—117). Таким образом, на рипиде представлена сцена, выражающая прославление креста, аналогичная по содержанию с композицией „Вознесение креста". Итак, содержание сцены „Вознесение креста" соответствует этому предмету ритуального назначения, а круглое очертание диска подходит к вышерассмотренному композиционному типу. Вполне возможно, что подобная композиция могла быть вычеканена на круглом диске рипиды.

47 См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинская средневековая архитектура и три ее главных кафедрала.—„Арили" (сборник к 25-летию научной деятельности проф. И. А. Джавахишвили), Тбилиси, 1925, стр. 107—126 (на груз. яз.); *Г. Н. Чубинашвили* и *Н. П. Северов,* Пути грузинской архитектуры, стр. 83—85; *Н. Северов* и *Г. Чубинашвили,* Мцхета. Сокровища зодчества народов СССР, М., 1946.

48 Основное восстановление кафедрала имело место в начале XV в., после разрушения его Тамерланом. Верхний пояс купола относится к XVII в. См.: *Н. Северов* и *Г. Чубинашвили,* Мцхета. Обзор литературы относительно Свети-Цховели и восстановление первоначальных форм интерьера; *Г. Н. Чубинашвили,* К вопросу о первоначальных формах Мцхетского кафедрала Свети-Цховели. — „Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 123—134.

202 49 О композиции евхаристии см.: *В. Н. Лазарев,* Мозаики Софии Киевской, М., 1960, стр. 102—110. Евхаристия—одна из древних тем христианского искусства. Общераспространенный иконографический вариант представляет многофигурную сцену, в которой Христос причащает апостолов (обычно Христос изображается дважды). Сцена часто включает прислуживающих ангелов. Аналогии иконографическому типу рельефа Свети-Цховели мы не можем назвать. Редкой иконографической деталью является и кувшин, заменивший обычную для этой сцены чашу (потир). В связи со сценой причащения апостолов, но отдельно, под ней изображен кувшин на серебряной патене из Риха (VI в., предположительно из Сирии). См.: *A. Grabar,* L'age d'or de Justinien, ill. 362. В Грузии эта деталь дана на рельефе алтарной преграды из Цебелды (VII—VIII вв.) в сцене литургического характера рядом с предметами, видимо, изображающими евхаристические хлебы на блюде (см.: *Р. Шмерлинг,* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 66, табл. 3).

204 50 Как было отмечено выше (глава I), эти головы относятся к древнему периоду развития скульптуры в Грузии. Композиция Деисуса, помещенная посередине между этими головами,— позднего происхождения (XVII в.), на что указывает надпись с датой и характер самих изображений.

51 Теперешний декор этой части восточного фасада—результат одного из позднейших ремонтов.

209 52 См.: *Н. П. Северов,* К вопросу о реконструкции барабана Самтависского храма.—„Ars Georgica", 6-А, Тбилиси, 1963, стр. 197—206.

53 По сообщению архитектора Рипарда, ремонтировавшего храм в прошлом веке (см.: *Д. П. Гордеев,* Материалы к обследованию памятников гру-

зинского зодчества, преимущественно по архивным данным, I, Самтависи.—„Известия Кавказского историко-археологического института", т. IV, Тбилиси, 1926, стр. 100).

54 Об этом вопросе см. в главе IV.

210 55 Распространенный в Грузии в средние века тип невысокого алтарного заграждения состоит из завершающейся антаблементом аркатуры, закрытой внизу, в боковых частях, плитами или установленной на барьер. Сюжетные изображения помещались на средней, заглубленной части плит и обрамлялись орнаментальной резьбой. В алтарных преградах XI в. выработалась сложная структура обрамления плиты профилированной рамой с широким орнаментированным бортом, удачно выделяющей фигурный рельеф. Об алтарных преградах Грузии см.: *Р. Шмерлинг.* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Рельефы алтарных преград XI в., среди них рельефы из Уртхви, Сафары и Шио-Мгвиме рассматриваются в специальной главе (см. *там же,* стр. 123—151).

56 См.: *Р. Шмерлинг,* Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 123—135.

57 См. *там же,* стр. 135—147. Исследованию сюжетных рельефов шио-мгвимской алтарной преграды посвящена книга А. Вольской (см.: *А. Вольская,* Рельефы Шио-Мгвиме и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры, Тбилиси, 1957).

58 Рассмотрение этих памятников дается Г. Н. Чубинашвили (см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век; *Г. Н. Чубинашвили.* Грузинское чеканное искусство).

59 См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии.—„Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 95—118.

215 60 См.: *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство, стр. 60—70.

61 Этот вопрос был выдвинут в исследованиях Г. Н. Чубинашвили (см.: *Г. Н. Чубинашвили,* Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата.—„Вестник Музея Грузии", т. XV-B., Тбилиси, 1948, стр. 128—134; *Г. Н. Чубинашвили,* Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, стр. 7—8). В произведениях грузинской средневековой чеканки фигура не выделяется большими размерами; самые крупные из них имеют высоту от 50 до 75 *см.* Масштаб фигур на алтарных преградах гораздо меньше этого (например, высота фигур рельефов алтарной преграды из Сафары достигает лишь 32 *см*). Изображения, высеченные в камне на архитектурных сооружениях,— крупного размера, но воспроизведение человеческой фигуры в натуральную величину дается лишь как исключение (в частности, фигура Христа в Свети-Цховели).

IV
Изображение животных в грузинской скульптуре

218 1 См.: *O. Wulff,* Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd I, S. 276.
Каталог ранневизантийских капителей см.: „Dumbarton Oaks Paper", 3, 1946, pp. 61—71, ill. 51—123.

2 См.: *A. Grabar,* Sculptures byzantines de Constantinople, Paris, 1963, p. 105, tabl. L, N 2—3, LXXIV a.

3 Примеры см.: *R. Hamann,* Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs.—„Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter", vol. II, Cambridge, 1939, pp. 413—452.

4 См.: *Б. А. Куфтин,* Археологические раскопки в Триалети.

5 См.: *Ш. Я. Амиранашвили,* История грузинского искусства, стр. 11—81; „Мцхета. Итоги археологических исследований", т. I.

6 О различном значении образа льва см.: *Г. К. Вагнер,*
219 Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 108—111.

7 См.: *А. С. Уваров,* Христианская символика, ч. I, стр. 204—205; *Martigny,* Dictionnaire des antiquités chrétiennes, Paris, 1865, p. 369.

8 См.: *Н. П. Кондаков,* Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 359; *J. Sauer,* Symbolik des Kirchengebaudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg in Breisgau, 1924, S. 228; *W. Molsdorf,* Fuhrer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, Leipzig, 1924, S. 43; *H. Appleton* and *S. Bridges,* Symbolism in Liturgical Art, New York, 1959, p. 59.

9 *L. Reau,* Iconographie de l'art chrétien, Paris, 1955, t. 1, pp. 92—94; *W. Molsdorf,* Fuhrer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, S. 8.

10 См.: *Н. Марр,* Физиолог, Армяно-грузинский извод.—„Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии", кн. VI, Спб., 1904.

11 См.: *L. Réau,* Iconographie de l'art chretien, pp. 92—93.

12 См.: *Н. Марр,* Физиолог, стр. 53—54.

13 См.: *J. Sauer,* Symbolik des Kirchengebaudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, S. 222; *W. Molsdorf,* Fuhrer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, S. 8, 9, 43.

14 *Н. Марр,* Физиолог, стр. 64.

15 См.: *L. Réau,* Iconographie de l'art chretien, pp. 92, 110; *W. Molsdorf,* Fuhrer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, S. 123.

16 См.: *R. Hamann,* Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs.—„Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter", vol. II, Cambridge, 1939, pp. 413—452.

17 Относительно эмблематического значения льва
225 см.: *Г. К. Вагнер,* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 109—110.

225 18 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, стр. 16—17, табл. 50—51. Изображение фигуры льва на щите св. Георгия дается в рельефе Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (см.: *Г. К. Вагнер*, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 110, табл. 1).

19 См.: *С. В. Барнавели*, Грузинские знамена, Тбилиси, 1953, стр. 13, 27—31, табл. VII (на груз. яз.). Знамя сшито из ткани, которая, вздуваясь от движения воздуха, приобретает формы животного.

20 Об этих вопросах см.: *там же*.

21 См.: *К. В. Тревер*, Серебряное навершие сасанидского штандарта.—„Гос. Эрмитаж. Труды отдела Востока", III, Л., 1940, стр. 174—176.

22 См.: *Б. А. Куфтин*, Археологические раскопки в Триалети, стр. 98, табл. С; *С. В. Барнавели*, Грузинские знамена, стр. 5.

23 См.: *Н. Я. Марр*, Ossetica-Japhetica, I.—„Известия Российской Академии наук", Пг., 1918, № 18, стр. 2069—2100.

24 Рукопись А-51, л. 95. См.: *Б. А. Куфтин*, Материалы к археологии Колхиды, стр. 65—70. По мнению автора, этот список восходит к переводам V в. В печатном тексте Библии употребляется форма „паскунджи" как перевод на грузинский язык греческого слова „гриф" (см. *там же*, стр. 72).

25 См. сб. „Грузинские народные сказки", т. I, Тбилиси, 1938, предисловие М. Чиковани (на груз. яз.), стр. LXXVIII—LXXX. Здесь же указаны соответствующие строфы из „Шахнаме". Относительно симурга в „Шахнаме" Фирдоуси см.: *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица, Л., 1937, стр. 20—21.

26 *Сулхан-Саба Орбелиани*, Словарь, Тбилиси, 1949,
229 стр. 681 (на груз. яз.).

27 См.: „Мцхета", т. I, стр. 42.

28 См.: *Г. Немсадзе*, Результаты работы Згудерской археологической экспедиции 1964—1966 гг.—„Отчеты археологических экспедиций Государственного музея Грузии", стр. 50, табл. III.

29 Примеры в коллекциях Государственного музея Грузии им. акад. С. Джанашиа. См.: *Ал. Каландадзе*, Недавно открытый некрополь во Мцхета.—„Мимомхилвели", I, Тбилиси, 1949, стр. 277, рис. 29, № 77 (на груз. яз.); *М. Н. Лордкипанидзе*, Геммы Государственного музея Грузии, т. I, Тбилиси, 1954, стр. 22, 73, № 16, стр. 62, 95, № 71; т. II, Тбилиси, 1958, стр. 84—85, 114, № 35, стр. 89—90, 115, № 40; т. III, Тбилиси, 1961, стр. 39—40, 72, № 34, стр. 40, 72, № 35, стр. 42, 73, № 38.

30 См.: *Б. А. Куфтин*, Материалы к археологии Колхиды, стр. 57—62.

31 См. сб. „Грузинские народные сказки", т. I, стр. XXV—XC, 93—97, 209—213.

32 См. *там же*, стр. 98—104, 132—135.

33 Геммы из коллекции Государственного музея Грузии. См.: *М. И. Максимова*, Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро.—„Вестник музея Грузии", т. XVI-B, Тбилиси, 1950, стр. 273, № 89, табл. III; *М. Н. Лордкипанидзе*, Геммы Государственного музея Грузии, т. II, стр. 91—92, 116, № 42.

34 Об образе грифона см.: *Г. К. Вагнер*, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 116—120; *Г. К. Вагнер*, Грифон во владимиро-суздальской скульптуре.—„Советская археология", 1962, № 3, стр. 78—90.

35 См.: *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства, стр. 107, 395.

36 См.: *L. Reau*, Iconographie de l'art chretien, pp. 88, 117.

37 *Ibid.*

38 См.: *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица.

39 Об образе сэнмурва см. в работах К. В. Тревер. Автор определяет происхождение термина, рассматривает литературные источники и памятники материальной культуры (см.: *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица; *К. В. Тревер*, Серебряное навершие сасанидского штандарта.—„Гос. Эрмитаж. Труды отдела Востока", III, Л., стр. 167—180). Вопроса о сэнмурве касается Л. А. Мацулевич (см.: *Л. А. Мацулевич*, Никорцминда и ее место в культуре Грузии.—„Сборник Руставели", стр. 44—47).

40 Примеры см.: *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица, стр. 34—37; *Л. А. Мацулевич*, Никорцминда и ее место в культуре Грузии.—„Сборник Руставели".

41 О сасанидских серебряных изделиях см.: *A. Pope*, A Survey of Persian Art, vol. IV, London — New York, 1938—1939, ill. 219-A, 226; *Я. И. Смирнов*, Восточное серебро, табл. XXII, № 49, XLIX, № 83, CXV, № 288; *И. А. Орбели* и *К. В. Тревер*, Сасанидский металл, табл. 23, 40, 48. О сасанидских тканях: *A. Pope*, A Survey of Persian Art, vol. IV, ill. 200; *E. Herzfeld*, Am Tor von Asien, Taf. LXII; *F. Sarre*, Die Kunst des alten Persien, Taf. 95; *Н. Соболев*, Очерки по истории украшения тканей, М.—Л., 1934, рис. 40; *O. von Falke*, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd I, Berlin, 1913, Ill. 96. Рельефные изображения сэнмурва: на рельефе Так-и-Бостана, как деталь узора ткани на одежде фигуры (см.: *A. Pope*, op. cit., ill. 166; *E. Herzfeld*, op. cit., Taf. LXII; *F. Sarre*, op. cit., Taf. 94). Мраморный рельеф в Стамбульском музее (см.: *E. Herzfeld*, op. cit., tabl. LXI; *К. В. Тревер*, Сэнмурв-паскудж, собака-птица, рис. 6). Рельеф в штуке (см.: *A. Pope*, op. cit., ill. 177-E).

42 Примеры: (см.: *A. Pope*, A Survey of Persian Art, ill. 227 (VIII—IX вв.), ill. 238; *Я. И. Смирнов*, Восточное серебро, XLII, CXXV № 70 (VII—VIII вв.), XLVIII № 82, LXX № 126, LXXII № 128 (XI—XIII вв.) — серебро; *A. Pope*, op. cit., ill. 199; *A. Pope*, op. cit, 1939, vol. VI, ill. 983-A (X в.); *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства, рис. 104; *O. von Falke*, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd II, Ill. 237, 236 (X—XI вв.).

43 В Грузии, которая имела торговые отношения с Ираном, безусловно были известны сасанидские серебряные изделия и ткани.

233 44 Связь атенского сэнмурва с иранскими прототипами, в отличие от никорцминдских изображений, отмечает Л. А. Мацулевич (см.: *Л. А. Мацулевич*,

Никорцминда и ее место в культуре Грузии. — „Сборник Руставели", стр. 44

45 См.: *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства, стр. 116—117.

234 46 См.: *там же*, стр. 116.

47 См.: *L. Reau*, Iconographie de l'art chretien, p. 84; *H. Appleton* and *S. Bridges*, Symbolism in Liturgical Art, p. 33.

48 См.: *L. Reau*, Iconographie de l'art chretien, pp. 84—85; *H. Appleton* and *S. Bridges*, Symbolism in Liturgical Art, p. 35.

49 См.: *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства, стр. 118—119.

50 См.: *Г. К. Вагнер*, Грифон во владимиро-суздальской фасадной скульптуре. — „Советская археология", 1962, № 3, стр. 89.

51 Сравним интерпретацию „когтящего" грифона во владимиро-суздальской скульптуре у Г. К. Вагнера (см.: *Г. К. Вагнер*, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 83—84, 88—89). Н. П. Кондаков рассматривает изображение „когтящего" грифона на новозагорской капители как эмблему победы северного народа (см.: *Н. П. Кондаков*, Очерки и заметки по истории средневекового искусства, стр. 104—106).

52 См.: *Ал. Каландадзе*, Археологические памятники Сухумской горы, Сухуми, 1953, стр. 53—54, рис. 23, табл. VII 2; „Мцхета", I, стр. 67.

53 См.: „Мцхета", т. I, стр. 67.

Заключение

235 1 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата. — „Вестник Музея Грузии", т. XV-B, Тбилиси, 1948, стр. 128—129; *Г. Н. Чубинашвили*, Один из памятников первостепенного значения грузинской чеканки в Сванетии. — „Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 117; *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, стр. 7—9.

2 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого. — „Ars Georgica", 3, Тбилиси, 1950, стр. 191—200, табл. 84, 87, 89, 90.

3 См.: *П. Закарая*, Цугругашени, Тбилиси, 1952 (на груз. яз.).

4 См.: *В. В. Беридзе*, Магалаант эклесия. — „Ars Georgica", 5, Тбилиси, 1959, стр. 205—220 (на груз. яз.).

5 См.: *В. В. Беридзе*, Архитектура Самцхе, XIII—XVI вв., Тбилиси, 1956, стр. 86—87 (на груз. яз.).

236 6 См.: *П. Закарая*, Архитектурный ансамбль Ананури, Тбилиси, 1953 (на груз. яз.).

7 См.: *Р. Шмерлинг*, Образец декоративного творчества XVII века — Гигос-сакдари в сел. Кинцвиси. — „Сообщения АН Грузинской ССР", т. X, № 9, Тбилиси, 1949, стр. 573—579.

8 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, стр. 105, табл. 25—27.

9 См.: *К. С. Кекелидзе*, История грузинской литературы, т. II, стр. 1.

10 См. *там же*, стр. 11—12.

11 См. *В. Н. Лазарев*, Образ Георгия воина в византийском и древнерусском искусстве. — „Византийский временник", т. VI, М., 1953, стр. 199—202.

237 12 *К. С. Кекелидзе*, История грузинской литературы, т. II, стр. 87—212; *Ш. И. Нуцубидзе*, Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси, 1967, стр. 234—279; *Ш. И. Нуцубидзе*, История грузинской философии, Тбилиси, 1960, стр. 278—373. Относительно изобразительного искусства Грузии это явление отмечено у акад. Г. Чубинашвили, который подчеркивает наличие прогрессивных моментов в монументальной живописи, в частности в росписях церкви и трапезной Бертубанского монастыря (нач. XIII в.) (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, стр. 57—75, 82—83; *А. Вольская*, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, стр. 99—151).

13 *Н. Бердзенишвили*, Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии, Тбилиси, 1938, стр. 12, 18.

14 *Г. Н. Чубинашвили*, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата. — „Вестник Музея Грузии", т. XV-B, стр. 128—129.

15 *Ш. Месхиа*, Из истории социальных отношений городов Грузии (город и феодальная аристократия в XI—XIII вв.). — „Мимомхилвели", II, Тбилиси, 1951, стр. 83—107 (на груз. яз.).

16 *Там же*, стр. 99.

17 *Там же*, стр. 106.

18 Об этом вопросе см.: *Р. Шмерлинг*, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, стр. 194—195.

238 19 *Г. Н. Чубинашвили*, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата, стр. 129, 133—134; *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век, стр. 8—9, 14.

20 Г. Н. Чубинашвили подчеркивает, что после определенного этапа это мешает дальнейшему развитию и совершенствованию скульптурных подходов (см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата. — „Вестник Музея Грузии", т. XV-B, Тбилиси, 1948, стр. 127—134).

21 Об этих вопросах см.: *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век; *Г. Н. Чубинашвили*, Грузинское чеканное искусство.

22 См.: „La cathedrale de Chartres", photos par A. Vigneau, 1949, tabl. 2—7.

23 См.: *H. Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, 11 und 12 Jahrhundert, Leipzig, 1924, S. XXIV.

24 См.: *O. Demus*, The Church of San-Marco in Venice, Washington, 1960, pp. 110—111. В византийской архитектуре пластическая декорация играет

малозначительную роль; на фасадах редко помещаются фигурные рельефы. В основном это отдельные мотивы животного мира декоративного назначения, как в церкви Константина Липса Фенери Иза в Константинополе (X в.) или в церкви Скрипу в Беотии (IX в.), где фигуры животных и птиц являются составной частью орнамента (см. *A. Grabar*, Sculptures byzantines de Constantinople, Paris, 1963, pp. 90—95, 100—122). Мраморная постройка Малой Метрополии в Афинах (XII в.) должна считаться исключением как по своему строительному материалу, так и в отношении рельефного убора. Помещенные на фасадах этого здания разнохарактерные рельефы, относящиеся к разным эпохам, не имеют функциональной связи с архитектурой (см.: *O. Demus*, The Church of San-Marco in Venice; *R. Lange*, Die byzantinische Reliefikone Recklinghausen, 1964, S. 11, 15 (сноска 2).

238 25 Выражение в скульптурном декоре фасадов храма законченной, целостной по содержанию программы является характерным для памятников архитектуры конца XII—XIII в. во Владимиро-Суздальской Руси: церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, где по фасадам развернуты обширные скульптурные циклы (см.: *Г. К. Вагнер*, Мастера древнерусской скульптуры, М., 1966; *Н. Н. Воронин*, Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, М., 1961; т. II, М., 1962; *Г. К. Вагнер*, Скульптура Древней Руси, М., 1969).

239 26 См.: *Г. Н. Чубинашвили*, Ишханский крест 973 года.—„Вестник Музея Грузии", т. VI, Тбилиси, 1931, стр. 308—312; *Г. Н. Чубинашвили*, Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля, царя царей Давида куропалата.—„Вестник Музея Грузии", т. XV-B, стр. 127—134. В связи с этим интересно вспомнить высказанную в научной литературе точку зрения относительно некоторых явлений общественной жизни средневековой Грузии, которые предвосхищают по времени сходные явления в Западной Европе. По мнению К. С. Кекелидзе: „Гуманизм, который в истории Западной Европы сравнительно позднее явление, в нашем прошлом, во всяком случае с XI—XII веков является фактом" (*К. С. Кекелидзе*, История грузинской литературы, т. II, стр. 3). Ив. Джавахишвили, касаясь деятельности Георгия Мтацминдели в XI в., направленной против сословности в грузинской церкви, пишет: „Величие деятельности Г. Мтацминдели предстанет более ясно, если вспомнить, что в Западной Европе демократизация церкви и монашества началась только в XIII веке и первым Франциск попытался изменить аристократические традиции римской церкви и монастырей" (*Ив. Джавахишвили*, История грузинского права, кн. II, ч. II, Тбилиси, 1929, стр. 77 (на груз. яз.).

27 См.: *H. Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, 11 und 12 Jahrhundert, S. XXIV—XXV.

28 См.: *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa, Frankfurt am Main, 1961, S. VIII—IX.

29 *Ibid*, S. XX, Taf. 8, 9; *H. Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, 11 und 12 Jahrhundert, S. XXVI, XXX—XXXI.

30 См.: *H. Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, 11 und 12 Jahrhundert, S. XXV.

31 Как отмечает Вейгерт, немецкая пластика как бы охотнее стремится в интерьер церкви (см.: *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa, S. XX).

32 См.: *G. Dehio*, Geschichte der deutschen Kunst, Bd I, Berlin — Leipzig, 1923, S. 172—173. Дехио отмечает, что было принято, как видно, украшение тимпана живописным изображением.

33 См.: *J. Cantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, Wien — München, 1955, S. 298, 299, 303, Ill. 6, 7, 18, 68.

34 См.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Age, Paris, 1946, p. 24.

35 *Ibid.*, p. 50; *J. Cantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, S. 307, Ill. 110.

36 См.: *H. Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, S. XXV; *R. Hamann-Maclean*, Merowingisch oder frühromanisch? —„Jahrbuch des Romisch-Germanischen Zentralmuseums", 4, Mainz, 1957, Taf 16_5, 17_1.

37 См.: *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, S. 317, Ill. 210.

38 См.: *J. Jahn*, Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik im 12 und 13 Jahrhundert, Leipzig, 1922, S. 11. Относительно скульптуры Бургундии, в частности, также отмечается, что здесь только в конце XI в. можно назвать значительные произведения (см.: *G. von Lücken*, Burgundische Skulpturen des XI und XII Jahrhunderts.—„Jahrbuch fur Kunstwissenschaft", Leipzig, 1923, S. 104.

240 39 Примеры см.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Age; *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica; *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa; *L. Réau*, L'art religieux de Moyen-Age, Paris, 1946.

40 *Ibid.*, p. 18; *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Age, p. 54; *Meyer Schapiro*, The Sculptures of Souillac, ill. 1.—„Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter", vol. II, Cambridge, 1939.

241 41 *J. Baum*, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, Wildpark-Potsdam, 1930; *J. Sauer*, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, S. 317, 319; *W. Molsdorf*, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, S. 66.

42 Примеры см.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Age; *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica; *L. Reau*, L'art religieux de Moyen-Age; *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa.

43 *H. Weigert*, Romanische Plastik in Europa.

44 См.: *И. Джавахишвили*, История грузинского права, кн. II, ч. I, Тбилиси, 1928, стр. 94—107 (на груз. яз.). В частности, И. Джавахишвили подчеркивает, что основой феодального общества в Грузии и в странах Западной Европы являлся так называемый вассалитет, тогда как в Византии сходное явление вообще не наблюдается.

45 Примеры: композиции церквей Сервон, Шарлиё, Сен-Сернен в Тулузе, Марс-сюр-Алье, Ангулема; и центральный портал Шартрского собора (см.: *J. Gantner, M. Pobé, J. Roubier*, Gallia Romanica, ill. 30, 57, 100, 123, 159, 191, 216—217).

242 46 См.: *Vezelay*, Les cathedrales et les sanctuaires du Moyen Âges, Paris, 1943, tabl. 11—14.

47 *G. Tschubinaschwili*, Ein Elfenbeintryptuchon aus Ratscha.—„Вестник Музея Грузии“, т. VIII, Тбилиси, 1935, стр. 167—170; *Г. Алибегашвили*, Иллюстрации двух средневековых астрономических трактатов.—„Вестник АН Грузинской ССР“, т. XII, № 6, Тбилиси, 1951, стр. 369—376; *Г. В. Алибегашвили*, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957, стр. 83—84, 90—95.

48 Например, орнамент на арках портала собора в Ангулеме, капитель из монастыря Daurade и др. (см.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Âge, pp. 134, 86—87; *Ch. Daras*, La cathedrale d'Angouleme, Angouleme, 1942, ill. 35, 36, 44).

49 Суйак — колонна, Ангулем — арка портала (см.: *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Âge, p. 32; *L. Reau*, L'art religieux du Moyen-Âge, ill. 25; *M. Schapiro*, The Sculptures of Souillac, ill. 1, 13; *R. Hamann*, Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs, Ill. 13; Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, vol. II).

50 Об изображении животных в романской скульптуре см.: *R. Hamann*, Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs, Medieval Studies, vol. II, S. 413—452.

51 См.: *R. Hamann*, Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs, Ill. 43; *M. Aubert*, La sculpture française au Moyen-Âge, p. 155.
Рельеф датируется первой половиной XII в.

Summary

Stone carving is an important facet of Medieval Georgian art. It includes ornamental carving and bas-reliefs, and Christian churches all over Georgia are decorated with bas-reliefs which are closely related to the buildings they adorn. Ornamental carving and sculpted reliefs were regarded as especially important for decorating altar screens, and open air stelae with reliefs were also common.
Georgian master craftsmen tried their hand in many kinds of relief, as can be seen by the many sculptures in stone and many metal and wood carvings.
The earliest Medieval Georgian sculptures date back to the fifth century A. D. and the art form reached its height in the eleventh century. The book is about Georgian decorative sculpture from the fifth to the eleventh century.
Christianity came early to Georgia — it became the official religion of the state of Kartli in Western Georgia in the first half of the fourth century.
There was already an old pre-Christian tradition in reliefs in time. Excavations have brought a rich find of small sculpture, metalwork decorated with human and animals' figures and compositions to light. Excavated bas-reliefs date from the middle of the second millenium B. C. up to the Christian times. All that facilitated the appearance of the Christian subjects in stone carving.
Almost inevitably new subjects were borrowed from the early Christian art, especially in Asia Minor. At the beginning of the feudal epoch, Georgia had close contacts with Eastern Christian countries, with Syria and Palestine, and there were obvious ties with art of Sassanian Persia. The first Christian sculptures also echoed the ancient Graeco-Roman traditions, which had influenced pre-Christian Georgian art.
These influences combined with local traditions in early Georgian sculpture. In the early feudal period, Georgian sculpture developed on similar terms to early Christian art yet remained unique. The Georgian masters did not confine themselves to the traditional canons, but developed them creatively. They created own compositions and contributed to the development of early Christian art.
The Sioni Basilica in the village of Bolnisi (478—493) is an early example of ornamental reliefs. The Christian cross and animal figures ornament mainly pilasters' capitals and interior columns in the central nave, northern gallery, its south-east part, which served a baptistery, and bring out the basic architectural design. Zoomorphic reliefs are given advantageous places.
Traditional early Christian symbols such as two peacocks on either side of the cross, symbolising the Resurrection, the immortality of the soul, grazing deer to symbolise the Christian nourished by his faith, take the place alongside such obviously pagan symbols, like a pair of sitting lions with a running chamois between them, a bear pursuing a chamois (apse capital), the head of a bull (capital of the baptistery), which were well known in the pagan East and, in particular, in pre-Christian Georgia. Several types of relief are used in the Bolnisi Sioni, though most of decoration is flat. The expressiveness and skill with which the animals are depicted point to a long tradition.
The *Ascension* and the *Glorification* were very popular subjects in early feudal Georgia, with the *Ascension of Christ* in the sixth-century church of Tetro Tskaro, the *Ascension of Christ* and the *Glorification of the Virgin* in the sixth-century Kvemo Bolnisi Basilica and the *Glorification of the Virgin* in the sixth-century church of Edsani. This theme was usually above the entrance, a place of honour in the church. This was traditional in the Eastern Christian world, and can be found in churches in many areas: the architrave in the church of El-Moalak (fourth-fifth century), a monastery in Bauit (sixth century), in Egypt, the portal in the church of Khodzha Kalesi in Asia Minor (fifth century), the architraves in the Kanashir and Zebed churches in Syria (sixth century). Of course, compositions differ completely, for though sculptors based themselves on established iconography they introduced their own variations in the details or the whole composition.
In the stone reliefs at Kvemo Bolnisi, Edsani, Tetri Tskaro the figures stand out slightly from the background in clear contours, with a strong emphasis on line and smooth surface. Close straight and bow-shaped lines of the folds evenly cover the surface and give an impression of decorative graphic ornament. Reliefs are relatively small against the massive buildings. The masters apparently imitated the works of other dimensions.
In the fifth and sixth centuries bas-reliefs are used on the interior, and not the façade. But by the nineties of the sixth century we see this tackled brilliantly on the Jvari Church in Mtskheta.

This church is dominated by its façade, whose strongly segmented large reliefs blend completely with the architecture to create an impression of monumentality. The architects ornamented the east and south fronts of the building which are open to view.

There are three reliefs symmetrically placed just above the windows on the central three-edged projection of the altar apse. They have common features both in style and subject. Christ is the centre and the visual focus and kneeling ktitors — Erismtavar Stephanos, the Ruler of Kartli, and Demeter and Adrnerce, of the same stock — are turned towards Him with hovering angels showing them the way to Christ. In composition with the emphasis on the central panel it resembles a tryptich, though it essentially retains the principles of monumental sculpture.

The central edge of the apse on the southern façade has a portrayal of Kobul Stephanos before his patron-saint St. Stephan the Diacon. The vertical division of the façade is emphasised by a second relief on the drum of the dome, along the central axis, which is supposed to be a portrait of the builder of the church, kneeling in prayer. This relief is no longer in its original place, and the niches are occupied by the very damaged ktitors' group. The doorways are accentuated by purely religious compositions. On a main entrance tympanum, along the central axis, we find the *Ascension of the Cross,* and on the architrave of the side door the *Ascension of Christ.* The sculptures make a harmonious whole.

The ktitors' reliefs are unique, for although some subjects and details show a steady Eastern Sassanian influence, in particular the position of kneeling figures, the stylised spiral hair and beards, they show the master's firm artistic independence.

The relief on the east façade has something in common with early Christian altar mosaics, where Archangels introduce historical characters to Christ, as in the St. Vitaly Church in Ravenna. The somewhat conventional composition in the altar conch, in the Jvari Church it is on the outer wall of the apse and is very original. The artist's independence also shows in his *Ascension of the Cross,* a very individual interpretation of a traditional early Christian theme in which he adopts it to the shape of the tympanum. The hovering angels have very fluid movement. There is a rhythm to the folds of the robes and the roundness of the figures is emphasised. The movement of Christ and figures of the Archangels are fluid and their poses are free. All the figures of the composition are well-proportioned and faces and clothes show the plastic treatment of the stone surface.

These features, which distinguish Jvari from the rather flat earlier reliefs, show a creative approach to the Hellenic tradition.

The Jvari reliefs place Georgian sculpture among the best in sixth-seventh century early feudal art.

The façade of the Sioni Church in Ateni (seventh century) too is decorated with bas-reliefs.

Early seventh century church in Martvili has very different reliefs from the Jvari Church. Here the subjects are made into a whole in two decorative friezes along the three-edged apses of the east and west façades. Ornamental branches, leaves and bunches of grapes, frame and unite them all.

The reliefs have obvious semantic affinity. The compositions of the west frieze show warrior-saints defeating a man and a snake, Samson, conquering a lion, the *Ascension of Christ, Daniil in the Lion's Den* and express the victory of good over evil and, altogether, symbolise the triumph of Christianity.

The bas-reliefs in Martvili are sculpture-like, with smooth contours, but details lack fluidity which shows especially compared with the Jvari Church.

Apart from these two churches we find none where the façade is more than superimpose ornamentation until late in the eighth century.

From the fifth to the seventh century, when new Christian art was taking shape in Georgia, there were various trends in style and in the decorative uses of sculpture.

The Greek influence is very noticeable in Jvari and Martvili reliefs, and in the Sioni Church in Ateni, where a creative approach to the Hellenic tradition gives us a more sculptural approach, as compared to the old rather flat figures.

The flatter, more graphic approach is quite common (the churches in Kvemo Bolnisi, Edsani, Tetri Tscaro and some stelae).

From time immemorial Georgia had had close political, trade and cultural contacts with the ancient world, and Roman arts and crafts were much in demand. But though Georgian masters often imitated them Georgian art took its own road. On the whole, the linear, decorative style which derives from Eastern influences and local tradition prevails in the early Christian fifth to seventh century Georgian sculpture.

The eighth and ninth centuries were a period of transition. This is seen in the late seventh century and was still visible into the middle of the tenth century. There was a search for new forms in architecture, and in eighth- and ninth-century churches the ornamentation on façades is simple and even meagre. Ornaments and bas-reliefs are sparsely used, and they decorate

walls over windows (in Tsirkoli), doorways (Telovani) or blank walls (as in Ubisi and Opisa).
The treatment of the subjects was much simplier. Decorative primitive images took over from the earlier almost natural human figures. The stone background around the figures was cut out so that while hey seemed to project, they did not break the flat stone surface. In line with this two-dimentional approach, all figures are face on or half-face and often both. Human character was reduced to a convention to symbolise the idea of the scene. The smaller reliefs, such as a stela from Usaneti, the slabs and small columns of the altar screen from Gveldesi, and façade reliefs from the Opisa church or tympanum from Borjomi, were done in this manner.
The relief of Ashot Kuropalat from Opisa is the most characteristic example of the transitional period. It is highly expressive and emotional, the head and hands are emphasised by size.
Between the eighth and ninth centuries Georgian sculpture lost imitation aside. Y. N. Chubinashvili takes the view that this was a progresseive process, for it cleared the way and stimulated the development of new forms.
West European sculpture was going through the same "primitive" stage in this period — between the seventh and ninth centuries. The flat and graphic approach in Germany, Italy or Spain shows surprising affinity. Continuous development toward more plastic forms in sculpture originated from this ancient stage in Western Europe, and also in Georgia, where it continued into the tenth and eleventh centuries.
The interest in decorating buildings increasing in tenth-century Georgia and ornamental carving and bas-reliefs became more frequent,
There were flat reliefs come across in the first half of the tenth century and even in the second half, as we see in the churches in Nadarbasevi, Kvais-Jvari, Asavreti, Burnasheti, Stepyak, but other tenth-century reliefs show definite progress in developing three-dimentional forms. Depth of the background became very important, as in the window surrounds in Petobani church or a fragment from a slab from Sukhumi, and figures are freed from the constraining surface of the relief. The edges are more rounded and figures project and contrast with the background, yet forming an indivisible whole. The "archaic" stage in sculpture is already seen in the first quarter of the tenth century in the relief from Tbiti (the representation of Ashot Kukh, the builder of the church), and becomes more common in the mid- and late tenth century (the churches in Tskarostavi, Vale, Korogho, etc.). Here the squat figures with heavier proportions and big heads are static and motionless.
The themes are mainly religious: the scenes from the Old and New Testament, and portrayals of saints, though historical characters were also beginning to appear. As in the early feudal epoch, they were usually feudal nobles, members of the tsar's family, the ktitors who initiated and donated the building. Ktitors were often represented holding a model of the church in their hands, before Christ and saints, blessing the building, and also on their own.
They are scattered around quite freely. Thus, in Kumurdo, the architect put Tsarina Yurandukht and her brother Leon in the squinches under the dome, while in Doliskana, the Tsar Sumbat, the donator of the church, was raised onto the drum of the dome, showing that worldly people were allotted the place in the upper, selestial sphere of the cult building.
A relief cycle, carved on the western cornice of the Korogho Church in Mtiuleti (later half of the tenth century), is devoted to worldly subjects. The scenes that follow one another in a frieze tell a vivid story about the stages in building — bringing the stones, grouting, carving and processing them and so on. The cycle from Korogho is unique for its time, though the portrayal of work is not unknown in Medieval art. But in the Korogho carvings the sequence of the stages of building is the actual aim. They go beyond the borders of religious thinking and show evolving of worldly, realistic tendencies within dogmatic, conventional Medieval art.
The search for a decorative and expressive form characterises sculpted façades in the second half of the tenth and the eleventh century. An attempt was made to fit the reliefs into the whole decorative scheme of the church and to subordinate them to the whole, as in Kumurdo, Vale or Khakhuli, etc.
A majestic cathedral in Oshki, built in the Tao Province, between 958 and 966, speaks of considerable progress in this direction. The arcature frieze is an important part of the whole decoration. In Oshki it stretches along the outer walls in the south, east and north. It is an early example of the use of decorative arcature frieze in the façade. It divides the wall in line with the general architectural rhythm. The central part of the façade is mainly decorated with bas-reliefs.
Bas-reliefs are given the place of honour in the southern, the main façade of the church — high above the central arch. They stand out from the flat surface. The eagle with an animal in his talons probably symbolises victory, and the whole sculptural composition the triumph of the Heavenly Forces guarded by Archangels. In the

Province of Tao the power was represented by the ruling dynasty of the Bagrationi, whose members Bagrat Aristav-Aristavov and David Magistros are depicted lower down on the same façade, near the *Deesis,* to show that the Heavenly Forces were the family's patrons.
There the Oshki reliefs show real progress. The figures are well proportioned, elegant in contour and form. The static postures of earlier works give way to free movement, and there is an attempt at the three-dimentional depiction in the Archangels and the *Deesis* of the southern façade, a column in the southern gallery.
The decorative system of the Oshki Church also includes the low reliefs characteristic of the transitional periods, when the old style had not yet given way completely, and the new ways were evolving. Sculptors of the different generations must have worked on it.
The Church in Oshki shows the tendencies that will develop in the eleventh century already making themselves felt.
The high development of the eleventh-century Georgian culture was determined by the overall situation in the country. The independent feudal principalities of the eighth century now united into a single state. The centralised monarchy contributed to the increased wealth and power of the country. In the eleventh and twelfth century, Georgia was a powerful state, active in political and cultural life of the Asia Minor.
Socially and politically, it was a fruitful epoch and there was a brilliant upsurge in every sphere of life. The fine arts flourished, monumental mural cycles decorated the churches, manuscripts were illustrated and richly illuminated, and wonderful chasing, especially on gold, were made.
The first half of the eleventh century was a complete stage in the development of Medieval Georgian architecture. Features that had only begun to make themselves felt in the previous century matured. Architects aimed at monumental and impressive buildings. The decoration of the façade acquired primary importance. It was very rich, especially compared with the first half of the tenth century. The ornamental motifs are diversified, and masterly execution reveals the inexhaustible inventiveness and skill of Georgian master craftsmen. The façades segmented by arcature friezes, quite common at that time, complete the harmonious decor of famous eleventh-century churches in Nikortsminda, Tsveti-Tskhoveli and Samtavisi.
The decoration of the churches was now treated as a whole, bas-reliefs are its components, and neighbouring with ornamental carving, prominently stand out as semantic and artistic accents. The Nikortsminda Church built in the last years of Bargat the Third's reign (till 1014) in the mountainous regions of the Western Georgia, in Racha, is a good example.
There are monumental compositions in relief on the pediments, above the central high decorative east, west and south arches. They crown the decoration on every façade in Nikortsminda. And only then do the compositions in the tympanum of the richly decorated doors (south, west and north walls) catch the eye.
The sculptural decor in Nikortsminda is integral in idea. The subjects — *Christ as a Judge* (west façade), the *Transfiguration* (east façade), the *Doomsday* and the *Ascension of the Cross* (south façade) — all convey the idea of the Theophany, the divine greatness of Christ, associated with His second advent. The composition of the *Ascension of the Cross* differs from the traditional early Christian version. Instead of two angels it has four. Their bent bodies are seen between the hands of the cross. An analogous composition, though in a round frame, can be found in the eleventh-century church in Katskhi. Such a version of the *Ascension* is not seen outside Georgia. It is the utterly original work of local masters.
The Nikortsminda façades contain more varied reliefs. The maker of the pediment relief must have been older for here figures are represented as massive undivided blocks, with the typical large heads and hands and expressive lines and contours of that generation, while the reliefs on the portals are late in style. The movements there are fluid and the postures diverse. The compositions are highly harmonious, the figures have fine outlines and the smooth folds of their garments accentuate their movements.
One is justified in speaking of the Nikortsminda façade sculpture as monumental and decorative. Fragments of the sculptural carving of other early eleventh century churches — Katskhi, Sveti-Tskhoveli, Samtavisi — have survived (though not in their original places) and even there show the same approach.
There were many bas-reliefs on the façades of the grandiose Sveti-Tskhoveli Cathedral, built by the architect Arsukisdze in Mtskheta between 1010 and 1029. It was damaged throughout the centuries and was restored and done up over an extended period so that parts of the decoration have come down to us in a distorted form, though the whole building still creates an integral impression. The pediment relief of the western façade depicting the right hand with the angle bar, the builder's mark, the angels and an eagle and a lion (now on the east façade, not in their original places) can be attributed to the eleventh century. The

composition in the pediment, i. e. in the highest point between the decorative arch and cornice in the west crowns the integrated decoration of the cathedral.
The arrangement is like the *Ascension* and the *Doomsday*, a monumental figure of Christ enthroned is in the centre, with flying angels on either side, one holding a jug of communion wine, the blood of Christ, the other a round loaf, the symbolic body of Christ. The *Eucharist*, one of the main dogmas of the Christianity, is economically expressed in the Sveti-Tskhoveli Cathedral bas-relief. The *Eucharist*, Christ's sacrifice for the sins of man, has a great deal in common with the *Doomsday*, symbolising His glory. The plant ornaments on the façade are tied in with the central idea, the ancient Tree of Life, pointing to the life-giving Divine force.
All that is important in Georgian reliefs is there in the Sveti-Tskhoveli Cathedral. The fore-shortened, monumental figure of Christ is three-dimentional. The shoulders and feet are projecting from the background, the relief getting nearer to round sculpture with modelled faces and folds. The calm and strict figure of Christ looks very majestic.
The position of the relief on the western façade suggests that in Sveti-Tskhoveli the distribution of the reliefs was guided by the same principle as in Nikortsminda, where the bas-reliefs high along the central axis crown the whole decoration of the building and are both the religious and artistic centre.
The decorations on the east façade of the church in Samtavisi, (1030) is quite differently set up. Here the architect concentrated all the ornaments on the central part of the façade with an arcature frieze and put reliefs on either side. There is a griphon in the northern decorative arch, and originally, there was another on the opposite arch. In Samtavisi, sculptured figures of animals in high relief flanked the east façade, to complete and balance the decoration.
Looking at the best Georgian architecture chronologically, one finds it moving ahead very evenly to reach its peak around the eleventh century, after which progress has been slower. After the eleventh century the attention of sculptors was devoted to the ornamental and purely decorative elements — in fact ornamental sculpture always did prevail in decorative façades in Georgia, and the bas-reliefs were artistic and semantic accents. After the eleventh century ornament becomes more important.
We find the same in the Romanesque plastics. In many ways there are similar trends im West European and Georgian sculpture (though they not always coincide). There is a gradual shift towards a more sculptural approach in reliefs, passing through several stages from highly symbolic archaic forms in early Romanesque art to the more detailed sculpture of the twelfth century.
Façade decoration designed as a complete whole first appeared in Western Europe in the eleventh and twelfth centuries, rather later than in Georgia.
Unlike mature Medieval Georgian sculpture, decoration has been developed in Romanesque architecture. In many respects the difference was dictated by different architecture, the difference between the Romanesque basilica and the cross-domed Georgian church.
The Romanesque artists preferred sculptural decor surrounded by ornamental carving, with the main decoration concentrated around the portal. Even when the walls were brought in, they did not have their own individual focus but were rather used to emphasise the portal, the composition within tympanum above the entrance, in particular. The decorations were not evenly distributed on all the sides of the church, but grouped around the main west entrance.
Comparing the overall composition of the eleventh-century Georgian and twelfth-century Romanesque architectural plastics one should bear in mind the scale correlation of the building and its decor. Romanesque cathedrals in France, such as the massive Vesele and Oten, are much larger than the Georgian churches, so that inevitably the decorations are much grander and diverse in forms and subjects.
As was mentioned in the discussion of the reliefs at Nikortsminda, the various themes were united into a single whole with a common idea, the *Glorification of Christ*, yet each was independent and of equal importance.
The decorative sculpture in a Romanesque cathedral is also integrated into a whole. The grand composition in the portal tympanum being its semantic nucleus, all the rest figures and scenes develop the central theme. So, individual pieces of sculptural decoration in a Romanesque cathedral are in different relations than in a Georgian church. A main and dependent compositions can be clearly singled out.
The learned writings on the subject point to the composition of the *Ascension* in the early Christian churches, all concerned with the *Theophany*, as precursing the sculptures in the eleventh and twelfth-century Romanesque cathedrals. Indeed the Eastern Christian influence is clear, though there are no intermediate links to prove a direct genetic relationship (A. Grabar, Y. Christe).
There is enough Georgian material to enable us to trace the development of a local ancient Christian tra-

dition in the subjects of the mature Medieval bas-reliefs. The common theme of the sixth to eighth century, mainly concerned with the *Ascension*, did not fall into disuse completely late. It remained popular in Georgia and recurs in the monumental painting of the late Middle Ages, on the domes and vaults of the churches, and in the sculpture, (bas-reliefs in the tenth-century Khakhuli Church and eleventh-century Katskhi and Nikortsminda Churches). In Khakhuli and Nikortsminda it is placed above the entrance.

The idea of the *Theophany*, i. e. the second advent of Christ, which presupposes the *Glorification of Christ*, permeats the whole decorative system of the Nikortsminda Church. The *Theophany* is expressed in a traditional composition of the *Ascension*.

In relief of the western façade of the Sveti-Tskhoveli Cathedral, which is presented similar to the *Ascension* type composition, the theme is connected with the *Eucharist*.

The main idea of the *Theophany*, the idea of the *Glorification of Christ*, associated with the expectations for the second advent, manifests itself very clearly in the sculptural decorations of Georgian cult architecture and Romanesque cathedrals of the mature Middle Ages. But the interpretation varies, different aspects are stressed and different scenes and characters are favoured. In the *Glorification* (Majestic Domini) in the Romanesque cathedrals in France Christ, seated in a mandorla surrounded by the symbols of the Evangelists, dominates the scene. As in the Romanesque altars and in illuminated manuscripts this main theme gets additional characters, such as the twenty-four Elders of the Apocalypse, and is generally connected with the ideas from the Apocalypse.

In the mature Medieval Georgian sculpture, the Glory of Christ is embodied in the *Ascension of the Cross* and in *Theophany* compositions of the *Ascension* type, in a heraldic composition of the Saviour and a horseman on either side, or connected with the *Eucharist*. The common theme appears in various Georgian and Romanesque versions. The sculptures differ in style and technique. And even where similar expressive techniques are used, they have emotional features of their own. Disproportionate figures, expressive movement and gestures and line are present in Georgian sculpture of the period, though never as exaggerated, as in the Romanesque sculpture. There the disturbance of figures, proportions and natural relationships between them is very pronounced, to express ecstatic and highly dramatic situation. This is at its most extreme in the sculpture in twelfth-century French cathedrals. Romanesque reliefs are tense and strained beside the calm of Georgian sculpture.

The animal motifs, too, show the different point of view. The Georgian masters often use animals in their ornamental designs using their shapes in the design, while each figure still retains its integrity through dynamic and expressive contours.

The Romanesque approach to ornament is different. Animal, geometrical and plant motifs are interwoven into a single ornamented pattern, in which people and animals are a part with little independent existence.

Fantastic images and scenes of battles between animals are frequent in Georgian sculpture; but they are never so appallingly sinister, as in the Romanesque, where animals are often depicted as terrible monsters, personifying superhuman forces.

A comparative study of Georgian and Romanesque works of art of certain periods makes it easier to find truly Georgian features.

Список иллюстраций

134 140 Скульптурные головы.
Рельеф южного фасада храма Баграта
в Кутаиси.
XI в.

136 141 Южный портик храма Баграта в Кутаиси.
XI в.

137 142 Капитель колонны южного портика
храма Баграта в Кутаиси.

138 143 Капитель колонны западного портика
храма Баграта в Кутаиси.

139 144 Капитель колонны западного портика
храма Баграта в Кутаиси.

144 145 Храм в Никорцминда.
XI в.
Общий вид с востока.

147 146 Рельеф фронтона восточного фасада
храма в Никорцминда.

148 147 Плита из окрестностей Сухуми.
X в.

149 148 Преображение.
Рельеф восточного фасада храма
в Никорцминда.

150 149 Св. Федор.
Рельеф восточного фасада храма
в Никорцминда.

151 150 Св. Георгий.
Рельеф восточного фасада
храма в Никорцминда.

152 151 Западный фасад храма в Никорцминда.

154 152 Христос.
Рельеф западного фасада притвора
храма в Мартвили.
X в.

155 153 Христос.
Рельеф западного фасада
храма в Никорцминда.

156 154 Оформление портала собора
в Ангулеме (Франция).
XII в.

157 155 Окно западного фасада храма в Никорцминда.

158 156 Рельеф тимпана западного портала
храма в Никорцминда.

160 157 Св. Федор.
Рельеф тимпана западного портала
храма в Никорцминда.

161 158 Св. Георгий.
Рельеф западного портала
храма в Никорцминда.

162 159 Христос.
Рельеф западного портала
храма в Никорцминда.

163 160 Голова Христа.
Рельеф западного портала
храма в Никорцминда.

164 161 Южный фасад храма в Никорцминда.

166 162 Христос во славе, несомый ангелами
Рельеф архитрава церкви Сент-
Андре-де-Соред (Франция).
XI в.

163 Христос во славе, несомый ангелами.
Рельеф архитрава церкви Сен-
Жени-де-Фонтэн (Франция).
XI в.

167 164 Второе пришествие.
Композиция южного фасада
храма в Никорцминда.

168, 169 165 Христос.
Из композиции „Второе пришествие".
Рельеф южного фасада храма в Никорцминда.

171 166 Ангел.
Из композиции „Второе пришествие".
Рельеф южного фасада храма
в Никорцминда.

172 167 Вознесение креста.
Композиция южного портала
храма в Никорцминда.

173 168 Ангел.
Из композиции „Вознесение креста".
Рельеф южного портала храма в
Никорцминда.

169 Голова ангела.
Из композиции „Вознесение креста".
Рельеф южного портала храма в Никорцминда.

174 170 Свод южного портика храма в Никорцминда.

175 171 Львы.
Рельеф свода южного портика
храма в Никорцминда.

176 172 Грифоны.
Рельеф собора св. Марка в Венеции.

173 Грифон.
Рельеф тимпана.
XII в.
Из музея в Ангулеме.

Содержание

Аладашвили
Натела
Александровна

Монументальная скульптура Грузии

Редактор
К. Г. Глонти

Художник серии
А. Т. Троянкер

Графика
И. М. Бородкина

Художественный
редактор
М. Г. Жуков

Подготовка
фотооригиналов
Н. М. Давыдова

Фотографика
А. П. Дорофеева

Макет
и техническая
редакция
Р. П. Бачек

Корректор
Л. Я. Трофименко

А 14342
Сдано в набор 12 XII 1975 г.
Подписано к печати 8.IX 1976 г.
Формат бумаги 69 × 90 1/8
Бумага мелованная.
Усл. печ. л. 37. Уч.-изд. л. 37,5.
Тираж 10 000 экз.
Издательский № 20368.
Заказ 9624. Цена 4 р. 97 к.
Издательство „Искусство", 103051
Москва, Цветной бульвар, 25.
Ордена Трудового Красного Знамени
ленинградская типография № 3
им. Ивана Федорова Союзполиграф-
прома при Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
196126 Ленинград, Звенигородская, 11.

4р. 97к.

